Mus. Th. 1822

<36633748640019

<36633748640019

Bayer. Staatsbibliothek

# Beiträge

für

# Leben und Wissenschaft der Tonkunst.

Von

Dr. Eduard Krüger.

Krüger
Ton Kunst

Leipzig,

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

1847.

20. D.

1376

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

# Inhalt.

## Erster Theil. Gegenwärtige Zustände.

1. Dilettantismus und Virtuosenthum . . . . . . 3
2. Musikvereine und Liedertafeln . . . . . . . 31
3. Aufführungen und Concerte . . . . . . . . 46
4. Musikfeste . . . . . . . . . . 58
5. Practische Erinnerungen und Vorschläge . . . . 80

## Zweiter Theil. Wissenschaftliche Betrachtungen.

1. Von der Kunstcritik im Allgemeinen . . . . . . 97
2. Systematische Versuche . . . . . . . . 114
3. Von geistlicher Musik . . . . . . . . 185
4. Von weltlicher Musik . . . . . . . . 215

## Dritter Theil. Sitte und Lehre der Kunst.

1. Gesanglehre . . . . . . . . . . 239
2. Musicalische Hochschulen . . . . . . . . 258
3. Kirchengesang . . . . . . . . . . 276
4. Wissenschaftliche Kunstlehre (A. B. Marx) . . . . 297
5. Sittlichkeit der Kunst . . . . . . . . . 336

# Erster Theil.

# Gegenwärtige Zustände.

BAYERISCHE STAATS- BIBLIOTHEK MUENCHEN

## 1. Dilettantismus und Virtuosenthum.

In dem künstlerischen Leben der Gegenwart treten — neben den übrigen verborgener wirkenden, darum oft mißkannten Kräften — nach Außen hin vorzüglich zwei Momente als Endpuncte der Bewegung hervor, um welche sich ein großer Theil der Strebungen zu drehen scheint: der Dilettantismus und das Virtuosenthum. Während jener, in den Hauptstädten zumal, bei vielen öffentlichen Darstellungen im Vordergrunde steht und oft die Wirksamkeit eigentlicher Künstler bedingt und bedrängt, bald im Concert bald in Singvereinen, Liedertafeln, Musikfesten durch Rath und That gebietend: so ist anderseits die Geltung der Virtuosen so überwiegend geworden, daß auch sie einen großen Theil aller Kunstleistungen überwältigt und dergestalt unter sich gebracht haben, wie es in keiner früheren Periode der Fall gewesen. Es ist offenbar, wie beide Mächte sich wechselseitig hervorgerufen und gesteigert haben; dem Freunde der Kunst ist nicht minder offenbar, daß durch Ueberwiegen dieser Momente der sittliche und geistige Gehalt der Kunst gefährdet, daß die ideale Herrlichkeit der Kunst in solcher Unterthänigkeit der Eitelkeit zum Opfer gebracht wird. — Durch Ueberwiegen gefährdet: denn daß es eine Berechtigung im Kunstleben gebe sowohl für den Dilettanten als für den Virtuosen, daß beide, dem ächten Künstler unterthan, zum Segen der Kunst mitwirken können, ist eben so gewiß wie die Gefahr der Knechtschaft ohne diese höhere Gewalt. — Um dieses zu

erläutern, betrachten wir das Wesen der gemeinen und höheren Kunstübung.

Dem ausübenden Künstler ist ein empfangender Hörer in unserer Kunst noch mehr als in allen übrigen unentbehrlich, so sehr daß man gewohnt ist Eins ohne das Andere kaum noch zu denken. Hieraus entsteht eine Wechselwirkung des Gebens und Empfangens, eine gemüthliche Theilnahme und Näherung, wie sie außer unserer Kunst nur noch die Schauspielkunst bietet. Eben weil die Ton- und Schauspielkunst beide auf dem leiblichen Wirken gegenwärtiger lebender Menschen beruhen, weil beide unzertrennlich an dem persönlich Wirkenden haften: so entbehren sie des Vortheils der bildenden Künste, ein reines Geisteswerk von gegenwärtigem Wirken entledigt darzustellen, und gewinnen dagegen den Vorzug innigerer vertiefter Wirksamkeit, freilich dazu mit allen Gebrechen menschlicher Schwäche und Eitelkeit behaftet. — Dem Tonkünstler ist ein Hörer unentbehrlich: ja das Hören genügt ihm nicht, er muß im verwandten Herzen den Wiederklang seines Klanges vernehmen, und je größer die Menge der Hörer, je weiterdringend die Einheit der Wirkung auf zerstreute Massen, desto lebendiger scheint sich die Aufgabe der Kunstübung zu erfüllen. In allem diesem ist der Maler, der Architect bescheidener, obwohl auch er für theilnehmende Empfängniß arbeitet, wie jeder Künstler. Aber ihm ist, abgesehen von bürgerlichen Bedürfnissen, die Einstimmung eines großen Publicums theils entbehrlicher, theils ferner und unerreichbarer, schon darum, weil ungeachtet ihrer Aeußerlichkeit oder sogenannten Objectivität die plastischen Kunstwerke zu einsamem besonderen Anschauen einladen, und weniger thätiges als leidendes Empfangen voraussetzen. Ist auch eine Uebereinstimmung des Architecten mit dem Geschmacke und den Bedürfnissen seiner Zeit nicht abzuweisen: so steht er doch in seinem Plane unabhängiger, von augenblicklichem Beifalle unbeirrter, deshalb selbständiger, ja eigenwilliger da, indem er während und gar

nach Vollendung des Werkes eine Aenderung dem Zeitgeschmack zu liebe schwerlich zugestehen, selten ausführen wird.

Anders der Tonkünstler, der die Lebendigkeit seines Wirkens allzeit von der Lebendigkeit der Empfangenden abhängig sieht, und allaugenblicklich auf den Punct hingewiesen wird, wo er seine eigne Persönlichkeit einem anderen Allgemeinen hingeben muß, um sich selbst und sein Werk so gleichsam objectiv wieder zu empfangen. Nirgend ist, wie hier, das Entgegenkommen der Freunde und selbst der Entfernteren zum Gedeihen des Kunstlebens gefordert; daher auch in der Musik weit häufiger die Frage nach Popularität, Urtheil des Publicums, der Laien und Dilettanten &c. gehört wird. Um hier einen festen Punct zu gewinnen, muß man ein wenig zurück gehen, und die Begriffe: „Laien, Dilettanten, Virtuosen, Künstler" zu begränzen suchen.

Ueber das Recht der Laien oder des Volkes, in höheren Dingen zu urtheilen, ist viel gestritten worden, und mit Recht, weil auf die Begränzung des Gebietes von Popularität, Publicum, Volksstimme sehr viel ankommt; scheint es doch, als ob das ganze Kunstleben zum Theil von dem Urtheile des Volkes abhange. — Wenn der Dichter sagt: „o sprich mir nicht von jener bunten Menge, bei deren Anblick uns der Geist entflieht" — so ist dieß das Urtheil des Fühlenden über die Gefühllos-Wankenden, nicht grundlos zwar, doch bitterkrank, denn er selbst kann nicht der Welt entbehren, die ihn hört. Nicht grundlos klagt der Dichter, wenn er mit oberflächlichem Tiefsinn in das Gewoge hineinschaut. Denn was ist's, was das Volk im Kunstwerk sucht? Ein flüchtiger Reiz ist's was sie fesselt: das Aeußerlich-Scheinbare nimmt ihren Geist in Anspruch; die Sinne ergötzen sich an dem bunten Spiel farbiger Bilder; von der Verbindung, Idee und Seele der Gestalten eine Ahnung zu gewinnen kümmert sie nicht. Und haben nicht alle Zeitalter bewiesen, wie bald die Freude an Flittern und Rauschgold die Wonnen unsterblicher Schönheit vertrieb,

sobald dem stumpfen Pöbel die Schönheiten des Tages eröffnet wurden? Und haben wir's nicht erlebt, wie das deutsche Volk, so freudig es auch die mozartischen Opern empfing, sich den späteren Meistern französischer und italienischer Unzucht noch freundschaftlicher erwies? Der Pöbel war's, der Socrates vergiftete und Christus kreuzigte!

Das ist das Volk! — So sprechen die Stolzen, welche über demselben zu stehen glauben. Wir können an diesem Stolze nichts gerecht finden als nur was davon dem strebsamen Geiste angehört: in allem Uebrigen ist so finsterer unthätiger Menschenhaß als krankhaft zu verdammen. Wo er waltet, schleicht Lüge und Heuchelei ein; käme er zur Herrschaft, er würde die Menschheit nur zerstören können, um auf deren Trümmern ein hohles Ich zu erbauen. — Schon die Ueberzeugung jener Uebermüthigen, daß die Masse völlig urtheillos sei, ruft die Frage hervor, woher denn sie, die Wissenden, die Gewißheit ihres Urtheils geschöpft, woher die Gewährleistung, daß ihr Einzelurtheil für heute untrüglich, für die Nachwelt bleibend sei — wobei dann manche tiefere Frage in den Weg läuft mit demselben Zweifel an menschlichem Urtheil. Zudem lassen sich jenen trüben Beispielen zahlreiche entgegen stellen, die das Volk wenigstens zu edlerem Scheine erheben. Als Beethovens Cmoll-Symphonie in Wien, als der Don Juan in Prag zuerst lebendig wurden vor mancherlei Volk — wem danken denn die Genien die ersten Freuden, die Jugendblüthe ihres Ruhmes? Wer hat zuerst den Götz und Werther in Blut und Athem empfangen? Nicht die zaghafte Gelehrsamkeit, sondern die ewige Jugend des Volkes.

Sehet das Volk mit ruhigen Augen an, unbefangen, geschichtlich. Es freut sich über Erhabenes und Gemeines — oft dauert ihm das Große und Wahre etwas länger, während das Gemeine im Beifall eines Tages erleuchtet nach kürzerem Schimmer vergeht. Aber in der That, ihr habt Recht, ihr Wissenden: das Volk läßt sich Alles bieten. Was ist es nun,

was dem Volke fehlt, da es das Große wo es ihm rein und unvermischt geboten wird, mit Freuden ergreift, dem Niedrigen doch auch nicht widerstehen mag, so oft es auf sie eindringt? Wie den Kindern, so fehlt ihnen Wille und Bewußtsein: wie die Kinder haben sie Fähigkeit und Empfänglichkeit für Alles, und, wie die Freunde der Kinder und des Volkes sagen, für das Wahre und Ewige doch mehr, wie für das Reich der Finsterniß. Zeugniß davon gibt die Leere und Gleichgültigkeit, mit welcher das platte Thorenhafte nach kurzer zeitlicher Geltung verlassen wird, indem eine immer lauer werdende Theilnahme wie mit erwachendem Bewußtsein den Künstler zwingt, eine falsche Bahn zu verlassen. Unwahr ist der Satz einer veralteten Pädagogie, man könne den Kindern Alles weiß machen, der Kinderglaube verschlinge Alles mit gleichem Behagen. Wie lange auch der Irrthum den Unschuldigen verblende: ein inneres Mißbehagen durchdringt quälend und störend das ursprünglich reine Herz, bis es zum Ueberdruß erwachsen sich gegen Lehre und Lehrer empört. Der Kinderglaube glaubt nichts Unvernünftiges. — Wie die Kinder so das Volk: es ist nicht gut nicht bös, nicht feig nicht tapfer mit Willen. Wer ist's, der ihnen die Seele gibt? Priester, Lehrer, Könige sind's. Auf diesem Gegensatze beruht die Entscheidung über die Frage der Popularität: dem Gegensatze des unbewußten unschuldigen Volkes dem bewußten Künstler gegenüber.

Aber wo wäre heute dieß Volk in ursprünglicher Reinheit zu finden, das sich mit naiver Anschauung begnügt dem wollenden Künstler unterordnete, das willig als unbewußter Leib der bewußten Seele gehorchte? Denn jenes Gleichniß der Kindheit ist mißlich. Das Publicum im Concert und Theater besteht meist aus erwachsenen Leuten, die sich keineswegs mögen zu den unbewußt Gehorchenden rechnen lassen, sondern für ihr Geld das Recht, gröblich mitzusprechen, erkauft zu haben vermeinen. — Dennoch ist auch dieses ideale Volk noch

heute in Reinheit zu finden; ihr findet es in des Dichters Zauberwort: „Der Erzieher muß die Kindheit hören, nicht das Kind; der König die Volkheit, nicht das Volk. Jene spricht immer dasselbe aus, ist vernünftig, beständig, rein und wahr; dieses weiß vor lauter Wollen nicht was es will.“ — Damit wir nun nicht scheinen einen gelehrten Begriff an die Stelle der offenen Antwort zu schieben, sehen wir weiter nach: wo diese Volkheit zu finden sei? Ueberall und nirgend, nur dem Wissenden offenbar — nicht dem Wißlustigen und Wissensstolzen, sondern einfältigem Tiefsinne. Denn um sie zu ersehen und zu erhören, muß man freilich mehr sehen und hören, als was insgemein die großen Bezeugungen fanatischen Lobes genannt werden; auch die Majorität ist nicht von solchem Belang, daß man aus ihr, die auch den Unsinn preist, jederzeit die wahre Volksstimme erkennen kann. Welchem Wissenden wäre denn unbekannt, mit welchen Machinationen der Beifall vorbereitet, nach welchen Maßstäben der erlebte gemessen wird, wenn man in schamlosen Berichten von colossalen Beifallsstürmen und siebenmaligem Rufen und erstickendem Kränzewerfen erzählt? Und wer wüßte nicht, wie theuer der wohlfeile Beifall bezahlter Klatscher — auch dieses pariser Römlingsgift ist ja dem guten Deutschen nicht mehr fremd! — wie theuer er dem gefeierten Helden zu stehen kommt — — und wer solch klingende Modeworte kennt und die Mittel sie zu erwerben, der ließe sich hier noch Volksstimmen erlügen?

Hier finden wir die Volkheit nicht. Man hüte sich nur, den Begriff der nur im Ganzen zu fassen ist, in Personen zu spalten. Eine Stimme aus dem Volke, so gut wie viele einzelne, sind Nichts. Nur die unpersönliche Ganzheit, in welcher die Unterschiede schwinden oder einem anderen Unbewußten dienen, ist das ideale Volk, die wahre Volkheit. Reißt man ein einzelnes Urtheil aus dem Volke heraus, so ist's selten ein gefühltes, meist albern oder wenn's hoch kommt, ein nachgesprochenes. Die Totalität der Empfindung, welche sich

nur dem liebevollen Auge offenbart, die allgemeine Haltung der Aufmerksamkeit oder Gleichgültigkeit die durch keine Claque gänzlich zerstört wird, das ist der geheime Geist, den man Volksgeist nennen darf. Die Gesammtheit der gleichzeitigen Publica verbunden ist's, was man Zeitalter, Zeitgeist, Zeitstimmung nennt. So nennen wir im Gebiete der Politik — gleichfalls notorisch und doch unfaßbar, erscheinend und doch indefinibel — diese allgemein schwebende Stimmung öffentliche Meinung: wie Vielen aber unter den vielgehörten Publicisten ist diese wahrhaft offenbar? Keinem als dem Kundigen und Liebevollen, dem Wissenden und Schauenden: denn allerdings ist jene Volkheit eine Idee und nur dem idealen Auge sichtbar.

Für dieses Volk haben nun die Besten unter den Künstlern aller Zeiten ihre besten Werke geschrieben. Für wen denn sonst? Doch nicht für wenige Freunde, für ihres Gleichen, für Gelehrte? Dem widerspräche schon, was wir auch von den Besseren wissen, die sehr gewöhnliche Kunsteifersucht und der „Haß auf ihres Gleichen" den ein großer Dichter offenherzig eingesteht. Und in unserer Kunst zumal ist's schon äußerlich unmöglich, große Kunstwerke darzustellen ohne ein theilnehmendes Volk. — Versuchen wir, ehe wir weiter gehen, als Gegensatz des Volkes nunmehr auch den Künstler uns vor Augen zu stellen. Der Künstler ist der persönlich bewußte Kunstmensch, und steht als solcher der Allgemeinheit jenes unbewußten Volkes mit Willen, Absicht, Subjectivität gegenüber. Auch diesen Begriff müssen wir ideal fassen; und so kommt uns nichts darauf an, ob unser Künstler auch practisch, äußerlich seinen bürgerlichen Beruf in der Kunst finde. So war Zelter ein Künstler lange bevor er das Handwerk abwarf um das Reich der Töne zu erbauen. Bewußtsein und Wollen ist's, was den Künstler macht. Daß dieses Wollen ein redlich sittliches sei, welches dem Ideal-Allgemeinen entspreche und der gemeinen Meinung Achtung erweise ohne ihr zu dienen —

dieses ist die Forderung, welche der Geist der Kunst an den Künstler macht. Sobald er der gemeinen Meinung dient statt sie zu beherrschen, so begeht er die Sünde am heiligen Geist, die Seele zum Knechte des Leibes zu machen; sobald er dem Allgemeinen verächtlich entsagen will, fällt er der Thorheit und dem Uebermuthe anheim, der sich vermisset, eine Seele ohne Leib wirken zu lassen.

Den Künstlern nun, idealen und wirklichen, sind in unserem Bereiche zuzuzählen die Theoretiker, die entweder Jugendunterricht oder höhere Wissenschaft lehren, und die Practiker theils ausübend theils schöpferisch. — Es lassen sich aber jene Gegensätze in ihrer idealen Fassung selten rein nachweisen, und besonders heutzutage verschwimmen in dem Strome der Bildung die scharfen Umrisse fester entgegenwirkender Mächte. — Wen nun der ungeheure Strom gegenwärtiger Geistesbewegungen lebhafter rühret, den drängt es, aus der Unschuld des Laienstandes heraustretend sich den bewußten Künstlern anschließend zu erheben. Diesem schwankenden verworrenen Zustande ist der Name beigelegt, der zunächst nur die Ergötzung, Ergötzlichkeit bezeichnet, und somit bei ernsten Sinnern lange verrufen gewesen. Dennoch hat selbst Göthe in dem Dilettantismus die ehrenwerthe Seite erkannt, welche ihm nicht allein Existenz sondern auch Berechtigung gewährt. Stehen sie mehr neben als in der Kunst, so ist ihr regend erregtes Wirken doch keinesweges zurückzuweisen, so lange es nicht maßgebend werden will. Wessen Bewußtsein bereits die Unschuld des Laienstandes überschritten, wessen Blut wallet bei den Wirkungen der Schönheit, daß er sich ihr nähern möchte, ohne Kraft und Beruf jedoch, ihr allein und gänzlich ergeben zu sein: wie sollte diesen der ächte Künstler geringschätzen, da er selbst im Werden diesen Gang genommen, ja jeder Mensch in allem Aechtmenschlichen was außer seinem Beruf liegt, Dilettant ist und sein muß? Denn auch ein Göthe konnte im Plastischen dilettiren, wie Beethoven im Philosophischen: aber sie waren sich dessen

bewußt und erkannten, wie ihr Beruf sei, auf dem fremden Gebiete nur empfangend, nicht herrschend zu walten, damit sie in sich die Menschheit vollendeten, ohne darum einen bereits abgeschlossenen Lebenskreis zu stören durch halbes unzeitiges Wirken.

Nach diesem Maaße kann man ächten und unächten, oder berechtigten und unberechtigten Dilettantismus gegenüber stellen mit einer sittlichen Schärfe, deren sich Göthe (Ausg. v. 1832. Th. 44. S. 264.) entschlagen hat, weil ihm andere Zwecke vorschwebten, und eine zugleich künstlerische, sittliche und practische Erschöpfung seinem wissenschaftlichen Leben fern lag. Versuchen wir, auf seinem Pfade gehend Fehlendes zu ergänzen. Dilettanten sind nach heutigem stehenden Sprachgebrauch diejenigen (nichtkünstlerischen) Liebhaber der Künste, welche nicht allein genießen sondern auch an der Ausübung Theil nehmen wollen. Hiemit werden also diejenigen ausgenommen, die mit wirklichem Talent geboren durch Umstände gehindert sind, sich zur Kunst auszubilden. — In diesem allgemeinen Sinne hat es schon lange Dilettanten gegeben; und den Deutschen ist ja von Alters her eigenthümlich, daß zu geselliger Lust jeder sein Liedchen mitsingt ohne eben Sänger zu sein. Wie in unserer Kunst die ältere Zeit mit ihren tragbaren Leiern und Cithern, die spätere mit Geige und Clavier dilettantisches Gelüsten stillet, ist bekannt genug; welche Nahrung der Eitelkeit, aber auch welche Entwilderung der Rohheit, welche Ausbildung der Sinne, welche Veredlung der Geselligkeit durch den Dilettantismus möglich werde, haben die Kundigen längst erkannt. — Unsere Zeit hält es für ein Bedürfniß, daß in die freie Humanitätsbildung als wesentliches Glied neben den Sprach- und Geschichtskenntnissen auch einige künstlerische trete: sie bevorzugt aus inneren und äußeren Gründen die Tonkunst. So wenig nun jeder Lateinschüler ein Philolog, so wenig kann jeder Musikschüler ein Künstler werden; und hiebei ist kein Schaden, sondern im Allgemeinen nur der Vortheil zu

ersehen, daß eine menschliche Seite geweckt, dem Gesammtleben dienstbar gemacht werde. Unentbehrlich dürfen wir diese Mannigfaltigkeit des Lernens nennen, insofern grade in unserem heutigen Leben die Einseitigkeit des Berufes drückender wirkt als in irgend einer früheren Zeit. Weder der Einzelne für sich, noch der gesellige Verein der Geister kann bestehen ohne jene Berührungspuncte mannigfaltigen Wissens, das unsere Zeit fordert und den Dilettantismus hervorruft. Verderblich ist an ihm nichts als das Halbwissen das sich blähet Wissen zu sein. Solche sind sich selbst und Anderen zur Last, bis eine eiserne Faust sie zwingt dem Geiste der Kunst dienstbar zu werden. Niemand kann dieses thun als der wahre Künstler. Da wir auf die Bildung und Erziehung dieser letzten besonders der lehrenden, später zurück kommen werden, so genüge hier eine Ansicht von der Wechselbeziehung zwischen ächtem Künstler und ächtem Dilettanten.

Der ächte Künstler wird es nie vergessen, daß er selbst einmal dem Laien- und Dilettantenstande zugehört hat — den menschlichen Gang von Natureinfalt, sinnlich-sittlichem Ringen und Schwanken zu hellerem Bewußtsein muß auch er vollenden, nur daß ihm dieser Gang, durch tieferen Ernst die unteren Stufen verkürzend, etwas rascher gelingt. Dennoch bleibt ihm, soweit er wahrer Künstler, wahrer Mensch ist, von jenen Stadien immer ein Anklang: er gehört der Unschuld an, soweit auch in ihm Unbewußtes bleibend verharrt, Unbegreifliches in menschlichen und göttlichen Dingen; nicht minder hat er Theil am Dilettantismus, insofern auch er in ewigem Uebergange, ewigem Werden, ewiger Sehnsucht begriffen ist. Solches Drängen und Treiben mag denjenigen, der sein Herz nicht dürftig abspeist, sondern ihm immerwährend die edelste Nahrung gönnet aus unsterblichen Saaten, sein Lebenlang nicht verlassen; denn welches neue Gebiet dem Strebenden aufgeht, anfänglich befindet er sich immerfort in dem schwanken unsicheren Behagen, das im Guten und

Bösen des Dilettanten Kennzeichen ist. — Und für Augenblicke ist es auch dem höchsten Künstler nothwendig, in die erste Einfalt des unbewußten Volks- und Kindessinnes heimzukehren, um sich an jenen Quellen ersten Genusses zu erfrischen, wenn die ätherische Luft höheres Wissens die menschliche Brust überstrengt. Wie sehr er diese Rückkehr zu den unteren Stufen zuweilen nöthig habe, ja wie er oft zurück springe in das Reich der Unmittelbarkeit von der er nur relativ, nicht specifisch, befreit ist, das ergibt sich aus einer genaueren Betrachtung des künstlerischen Bewußtseins. — Setzte man nämlich voraus, daß der bewußte Künstler in so umfassendem Besitz des Bewußtseins wäre, daß er jedes geheimste Gefühl sogleich im Gedanken wiederholte, ordnete, rechtfertigte, und so das Kunstwerk durchaus mit göttlicher Freiheit überall anschaute — so würden sich solcher Voraussetzung zwei oft gehörte Bedenken entgegen stellen: zuerst, daß wenn solche freie Auffassung möglich, in der Herrschaft des Bewußtseins die Wonne der Anschauung, das Leben der Kunst, verflüchtigt werde; zweitens etwas Geheimnißvolleres, nämlich die uralte Behauptung, daß der innerste Lebenspuls des Künstlerisch-Wirksamen ungreifbar, jeder Definition unzugänglich sei; daß es hier wie in anderen menschlich-göttlichen Dingen ein Unaussprechliches gebe, was kein Philosoph mit menschlichen Zauberformeln enträthsele. Freilich mögen die Wissenden ohne Unwahrheit sich auf den Satz berufen, daß die höchste Kraft des Dichters nicht in Einzelheiten verborgen liege, dergleichen eben der ungebildete Sinn mit wollüstiger Sinnlichkeit auffassend hervorhebe, sondern daß es das Ganze sei, was der Hörer empfangen und erleben müsse, und diese wahre Ansicht des Ganzen zu ergreifen sei nur dem Besonnenen vergönnt. Aber das eben ist die Frage, ob das Volk niemals ein Ganzes mit Freuden vernommen: ich wenigstens habe mehrmals das Entzücken beobachtet, mit dem das Ganze einer Fuge, Symphonie, Oper von sehr gemischten Haufen vernommen ward.

Aber geben wir zu, es sei nur gedankenloses Ahnen und sinnliches Haften am Kleinen, so müßten wir, um dem Volke einen Vorwurf daraus zu machen, eben so gewiß überzeugt sein, daß dem Gelehrten und Künstler alles Gefühlte auch bewußt würde. — In jedem Kunstwerke gibt es gewisse Glanzpuncte, sogenannte schöne Stellen, mit deren Auffassung sich nicht eben der reine Laie, wohl aber der Dilettant begnügt, und die von dem Wissenden oft als das Unwesentliche zurück gesetzt werden. Meist sind es doch die Augen des Bildes das der Künstler hat darstellen wollen. Daß sie nicht bloß als Einzelheiten etwas bedeuten, kann man erfahren, wenn man sie herausgerissen darstellt, wo sie dann beziehungs- und bedeutungslos die entzückten Sinne erkälten: so das gewaltige Hervorbrausen dämonischer Freude im Eingang des Finales der Cmoll-Symphonie: wer kann es als Alleinstehendes empfinden? Der Laie nicht mehr als der Künstler. Ohne die ungeheure rhythmisch-harmonische Vorbereitung der düstern geheimnißvollen Menuet wäre jene Freude nichts als leerer Schall, das kann jeder aus dem Volke fühlen wie der Gewaltige, der diesen Schmerz und diese Lust gedichtet, und nur gedichtet, um beide der Welt zu verkünden. — Jedes Lachen, jede Thräne ist mystisch und spottet jeder Vermittlung, wie so viele ästhetische Erklärungen beweisen. Beides aber, Wonne und Schmerz, ist menschlich und darum nicht minder bei Volk und Kind als bei den Geweiheten. Desgleichen Schönheit und Wahrheit, wenn wir's recht ansehen. Gewiß ist einmal ein einzelnes Publicum gegen beides gleichgültig: es ist aber nicht wahr, daß diese Gleichgültigkeit eine angeborene, dauernde sei. Eine Art indirecter Critik üben wie die Kinder auch die mancherlei Wogen der Volks- und Tagesmeinung. Niemals wird ein Künstler niederen Ranges sein Zeitalter überdauern, selten es ganz erfüllen. Die Theilnahme, die dem Halbdichter für den Augenblick glänzender entgegen kommt — nicht ohne Beihülfe schlechter Handwerksgenossen und schwacher Dilettanten —

glänzender als dem der ein schlafendes Jahrhundert weckt, eben weil jener selbst meist unus de plebe (dilettantium) ist, überspannt sich und verflackert nach kurzem Feuer. Der Natursinn des bewußtlos hingegebenen Volkes mag sich eine Zeit lang an den hüpfenden Irrlichtern der Nacht ergötzen: endlich empfinden sie doch ein Sehnen nach der Sonne die ewig scheint. — Also überhebe sich der Künstler nicht des Bewußtseins und ehre das Volk. Daß er dieß thue, bezeugt er am Deutlichsten, wenn er dem Volke immer nur das Vortrefflichste bietet; das Mittelmäßige nur Zeitgemäße sei des Wissenden Studium, der sich vor dessen Schaden zu hüten weiß. Alle Klagen über verdorbenen Zeitgeschmack, die übrigens so alt sind wie die Kunst selbst, kommen aus dem verderblichen Grundsatze, dem Pöbel, wie sie's nennen, nicht das Höchste bieten zu dürfen. Als wenn alle diese hohen herrlichen Werke nur einem kleinen geschlossenen Cirkel zugehörten, und auch hier wieder nur den Auserwählten — — diese aber sind wieder unter einander nicht minder uneins als mit dem Volke! — — endlich gar nur des Dichters Eigenthum blieben, der allerdings sein Kunstwerk allein völlig versteht! Ist denn ein gothischer Dom nur für den Architecten gebaut? Dazu alle Mühen und Thränen des Dichters, daß das Werk doch ewig unfrei ungelöst den Schöpfer allein erfreute? „Das Evangelium ist nicht allein für die Pfaffen geschrieben, es gehört der ganzen Welt." Weg mit dem mißgünstigen Stolze, der alles segensreiche Wirken hemmt!

Wir erkennen das Volk als den Leib, die unwissende Sinnlichkeit der kunstliebenden Menschheit, die unschuldige Gemeinde dem wissenden Priester gegenüber, der ihr die Seele geben soll. Laien und Künstler bilden die nothwendigen Angelpuncte des gesammten Kunstlebens: eins kann ohne das andere nicht sein, eins nähre, frische, stütze das andere: so erfüllt sich das zeitliche Kunstleben. — Zwischen beiden stehen nun, die uns anfangs beschäftigten, die zwischen Unschuld und Wissen Schwan-

kenden: dieses ist die künstlerische Stelle, die wir den Dilettanten zuweisen. Sie haben ihr künstlerisches Recht, indem sie genießen und Genuß anregen, indem sie vermitteln zwischen den völlig Bewußtlosen und dem thätigen schöpferischen Werkmeister. Dieses können sie zum besten Förderniß der Kunst thun vorzüglich durch materielles Einwirken, theils ihre Person theils ihre Güter dem Besten der Kunst darbringend: denn irgend ein Ueberfluß ist vorhanden, sobald der heitere Luxus des Dilettirens eintritt. Dieß sei besonders den Norddeutschen gesagt, deren abgeschlossene Natur zu sittlicher Strenge neigend weit schwieriger als die flüssigeren Süddeutschen von schönem künstlerischen Leichtsinn bewegt wird, und deshalb auch schwieriger die Hingabe in andere Zwecke sich gefallen läßt. Denn dieser sittliche Standpunct des Dilettanten ist besonders zu beachten, ja fast wichtiger als der rein künstlerische: es ist der Standpunct des Schülers mit Wissen und Wollen, des Schülers der an des Meisters Wissen sich betheiligen will ohne selbst die Meisterschaft zu wollen. — Nur so lassen sich practische Ergebnisse erhoffen, nur auf diesem Wege ist ein Fortschreiten künstlerischen Lebens zu erwarten, das Allen zu Gute komme. —

Wie weit nun dieser Standpunct auszudehnen oder wiefern der edlere Dilettant in eigentliches Künstlerthum hinüberneige, das ist bei der Schwankung des Begriffes nicht anders festzustellen als indem man niedere und höhere, unächte und ächte unterscheidet. Der ächte ist der Strebend-Bescheidene, der damit ein reines Zeugniß aufrichtiger Liebe ausspricht. Wer sich mit Streben und Willen zu einer höheren Stufe hinarbeitet, der nähert dem Künstler. Auch bei den begabtesten Naturen ist kein anderer Weg zu künstlerischer Weihe als der des Sehnens: nach irgendwelcher errungenen Stufe erscheint ein undeutliches, bald bestimmteres Sehnen, das dem Ungenügen des Erworbenen widerstrebend sich nach neuer Höhe umsieht, deren Ersteigung die Aussicht erweitert, ein neues

Ungenügen entwickelt und so in immer fernere Höhen hinaufführt. Glücklicher und rascher freilich ist ein anderer Weg, der des historischen Unterrichts, wenn nämlich der Lehrer dem Schüler scheinbar nachgiebig, mitsuchend, mitirrend, doch den Ariadnefaden in kundiger Hand, durch alle nothwendigen Stufen der Sinnlichkeit Italiens, der Verständigkeit Frankreichs ꝛc. zu dem geistigen Reichthum der Deutschen geleitet. Doch wird solcher systematische Unterricht eben so selten wirklich als möglich sein, und deshalb sind die Meisten auf selbsteignes sehnendes Irren angewiesen, das aber dennoch zum Ziele führt, wo nur ein kräftiger Strom im Herzen rinnet. — Ueber den ächten Unterricht, durch welchen der Schwankende kann zum Bewußtsein geführt werden, hat Marx reichliche kräftige Andeutungen gegeben: wir kommen am Schlusse unserer Betrachtungen darauf zurück. Nur dieses sei beherzigt: man erziehe den Dilettanten nicht zum Virtuosen, sondern zum ehrlichen wackeren Ripienisten, Choristen ꝛc., damit er inne werde, wie in Ensembles, Quartetten, Orchester und Chören der beste Kern alles musicalischen Lebens niedergelegt sei. Und wen dennoch die eigne Neigung treibt, eine Seite des künstlerischen Lebens weiter zu bilden, der möge nur auch erkennen was ächte und falsche Virtuosität sei.

Die technische Vollendung, welche der Italiener Virtuosität nennt, ist wohl ein unerläßliches Erforderniß reiner Kunstleistung, und in diesem Sinne der Achtung und Ehre würdig die ein tüchtiges Wollen verdient. Leider ist dieser Begriff durch Kraft der eitlen Lüge, durch unbesonnene Verschwendung seines Namens, durch kindisches unbesonnenes Beschreien und heuchlerische Begeisterungen bei Besonnenen ein wenig in Verruf gekommen. Denn was sind die meisten der heutigen Virtuosen? Nichts als fahrende Schüler, in heutigem so gut wie in mittelalterlichem Sinne. Das gemeine Virtuosenvolk, den Dilettanten verwandt und durch sie befördert, ist doch meist schlimmer, gewiß weit geringer als die ächten Bessergesinnten

unter jenen. Wie viele Clavier- und Violin-Virtuosen sind denn heutzutage, die wirklich sind, was sie müssen, nämlich Diener des Geistes? Das ächte Virtuosenthum ist persönlich erscheinende Kunst: ein herrliches, ächtmenschliches Bild, einen solchen zu schauen, dem sein todtes Tonzeug, seine schönbegabte Stimme ein Werkzeug ist, die schönsten Erlebnisse des Herzens auszusagen. Auch schöpferische Geister verschmähen nicht, diesen kleinen Dienst arbeitsam durchzumachen, damit sie ihre seligen Anschauungen auch selig darstellen mögen. Wie laut klingen die Sagen von Sebastians treuem reinen Fleiße im vollendeten Orgelspiel, von Mozarts zauberischem Claviergesang, von Beethovens ergreifendem Vortrage! Aber ihnen war niemals der Vortrag mehr als die Sache, nie die persönliche Erscheinung größer als das Kunstwerk. Sie hatten die Achtung vor dem Publicum, welche unsere fahrenden Schüler erheucheln, sie die Achtung vor sich selbst und der Kunst, die die anderen nie gekannt. Darum haben auch jene Göttlichen niemals ihre Morgentoilette vor's Publicum gebracht, nicht Etuden statt Ideen öffentlich vorgetragen, nicht Tonleitergeklettere und Witzgeklittere aufgespielt statt Sonaten, niemals Treppengeländer für schöne Architectur verkauft. Diese Schande und Pest unserer Kunst, diese heidnische Vergötterung der Personen — mag sie auch zu älteren Zeiten hie und da eingeschlichen sein — niemals ist sie doch in solcher Geltung gewesen wie heute, wo dem Uebermaaß krankhafter Bedürfnisse die erleichterte Communication, das Zeitungswesen u. s. w. gewaltig zu Hülfe kommen. — Hegel (Aesth. 3, 218. vgl. 3, 123) thut unrecht, wenn er dieß „Machenkönnen" noch als künstlerisch Verdienst hinstellt; es ist so unverdienstlich wie die holländischen Malereien zur Zeit des Verfalles, als man auch dort statt der Idee den Künstler bewunderte, der das durchscheinende Glas, den schrägschimmernden Sammt trefflich darstellte, und weiter nichts. Alles Machenkönnen ist schlimmer als Nichts ohne das concrete lebendige Was, den Inhalt

der dargestellt wird. Und wenn man sagt, die Leute wollten's nicht besser, so ist das eine von den vielen Lügen — vielleicht nur die kleinste — die diese Parasiten der Kunst auf dem Gewissen haben. Denn eine Probe mit inhaltreicheren Tonsätzen zu machen fällt oft denen gar nicht ein, welche allzeit aus unterthänigem kriechenden Respect vor dem Publicum das anerkannt Aermste und Jämmerlichste vorbringen. Wir kennen einige der Namhaften, die theils Beethoven gar nicht theils blutwenig kannten, und die ihn obenhin kannten, scheuten doch ihn zu spielen, eigentlich zu ihrem Besten, denn „da hülfen freilich keine Fingerkünste nicht aus!" War's das erwachende Gewissen? Achtung vorm Publicum war's doch wohl nicht, wenn ein Anderer — nicht namenlos, aber ich nenne ihn nicht — auf das Programm eine „Beethov. Ouverture" zur Einleitung setzte, und es geschah — ein Trompetersätzchen von Küffner! und da ich ihn mahnte, meinte er, er hätte jene Lappen grade verloren, da müßten diese eben aushelfen, 's stände so auf dem Programm, und — item — die Leute wüßten's nicht besser, hörten doch nicht drauf! Kriechender Respect vor dem Pöbel war's vielleicht, was jenen anderen Unhold — auch er ist sehr bekannt! — bewog, mitten im H dur-Accord des Orchester-Ritornells die A-Saite tüchtig zu kneipen und critisch an's Ohr zu halten, desgleichen noch einmal während des G-Dreiklangs? Lüge über Lüge! — Gewiß, auch die Vorfahren haben sie gekannt, auch da gab's Eitle, Verführte, wir halten unsere Zeit nicht für schlechter als die früheren — — — aber so schamlos aufgebläht, vergeben und vergiftet, solchen Reisläufer dennoch Sonne, Comet, Ereigniß, Poet zu heißen — das ist mehr als die alten Zöpfe konnten.

Der schönste Vortrag ohne schönen Inhalt ist schlimmer als nichts, denn er gibt statt der Wahrheit die Person, und das führt zur Eitelkeit, ist selbst die Eitelkeit aller Eitelkeiten, kalte glänzende Bewunderung, Vergötterung der Person statt heiliger warmer Thränen aus Herzensgrund. — Gibt es über-

haupt einen Vortrag ohne Inhalt? — Wie die großen Dichter selbst über die Zufälligkeiten des augenblicklichen Vortrags dachten, deß Zeugniß ist ihr Schweigen darüber. Bei Sophocles, Shakespear und Göthe finden wir nirgend solche Parenthesenpoesie wie bei Körner, Auffenberg, Raupach und dergleichen, als da sind: die äußerlichen Namen und Zeichen der Wuth, des Spottes, des Lachens, der Leidenschaft, welche jederzeit ein Zeichen geben, wie der Poet in Zweifel sei über die Wirksamkeit seiner eignen Worte. Enter, Exeunt, Fanfaren, einfach Forte, Piano — das genügt. Was wäre denn die ungeheure Zeiten und Völker zwingende Wirksamkeit, wo läge die Kraft eines wahren Kunstwerkes, wenn nicht im Inneren, in seiner wirklichen ursprünglichen Gestalt, ganz unabhängig von der einzelnen zufälligen Erscheinung, durch einzelne Menschen hervorgerufen? Setzet euch vor die Orgel, ziehet alle Register und stürmet los in die bachsche Fantasie: spielet getreulich Note für Note ohne Stockung und Störung des Tempo — ihr habt das Kunstwerk in objectiver Wahrheit nachgebildet, in der Hauptsache wie es vor des Meisters Augen stand. Selten hat Sebastian ein f und p beigemalt: tritt darum Kraft und Milde minder deutlich hervor? Nein! sie liegen in den Tönen selbst, und wenn diese technisch genau wiedergegeben, so ist die erste Pflicht gethan — dimidium facti, qui coepit, habet. Was dann noch hinzutritt, ist nicht immer etwas Niederes, Verächtliches, das wissen wir wohl: aber es soll nicht überwiegen über den einfachen aufrichtigen Thatbestand, sonst gucket die Lüge über den Zaun. — In der subjectiven Oper-Liederei scheint dergleichen natürlicher, näher liegend zu sein: und doch habe ich eine Schrift-Copie mendelssohnscher Lieder ohne Vortragszeichen von aufrichtig singendem Munde vollkommen schön vortragen gehört, und gänzlich mit den Schwellungen und Abnahmen, die der Dichter gewollt.

In der „allgemeinen Musiklehre" von A. B. Marx bildet die Lehre vom kunstgemäßen Vortrage ein eignes Capitel,

fruchtbar an ästhetischen Winken und Andeutungen über richtige Darstellung der Kunstwerke: dieses Capitel ist der allg. Musiklehre eigenthümlich, gleichsam ihr besonderer Stand- und Gipfelpunct. Es wird darin dem Practiker und Dilettanten der Weg gezeigt zu dem Ziele der künstlerischen Reproduction, die nirgend so bedeutsam wirkt wie in unserer Kunst. Wie indeß das Unendliche, Unnennbare überall hineinspielt, so erweist sich auch jede Bezeichnung des Vortrages als unzureichend, und es kann auch hier nur das eigne Erleben die wahre Weihe der Vollendung gewähren. Darum ist diese ganze Lehre nicht für Anfänger: sie setzt vorangegangene Kunstbildung voraus. Selbst gereifte Künstler und solche, die sich unter einander wohl verstehen, sind in diesem Puncte leicht zweifelhaft. Bald wird das Was, bald das Wie in Frage gestellt; die Schwierigkeiten wachsen mit dem Bedürfniß höheres Bewußtseins, und endlich gestehen wir, daß es das Leben selbst ist, die höchste Blüthe des Daseins, was der Lehre und dem Worte sich entzieht. Dennoch sucht die Lehre sich auch dem Geheimnißvollen anzunähern, und unzählige Bezeichnungen treten ein, für den Irrenden, den Halbkenner zuweilen erwünscht (vgl. allg. Musikl. 287—290), mit denen der ätherische Geist soll gebannt werden. Statt jener italienischen Vortragsnamen, von denen wir nur f — p — Adagio — Andante — Allegro — Presto nebst wenigen anderen erhalten wünschen, stellt Marx als geistige Unterschiede die Arten des „richtigen, verständigen, anmuthigen, gefühlvollen, künstlerischen" Vortrages auf (allg. Musikl. 292). Diese Eintheilung ist complicirter als die Idee fordert; man kann selbst nach dem Vorgange M's in seiner Gesanglehre logischer und zugleich practischer mit dreien Stufen genug thun, nämlich:

1. der unmittelbare oder natürliche Vortrag: baare nackte Objectivität, rhythmische Strenge, tonische Buchstäblichkeit; allgemeine Grundlage aller musikalischen Darstellung;

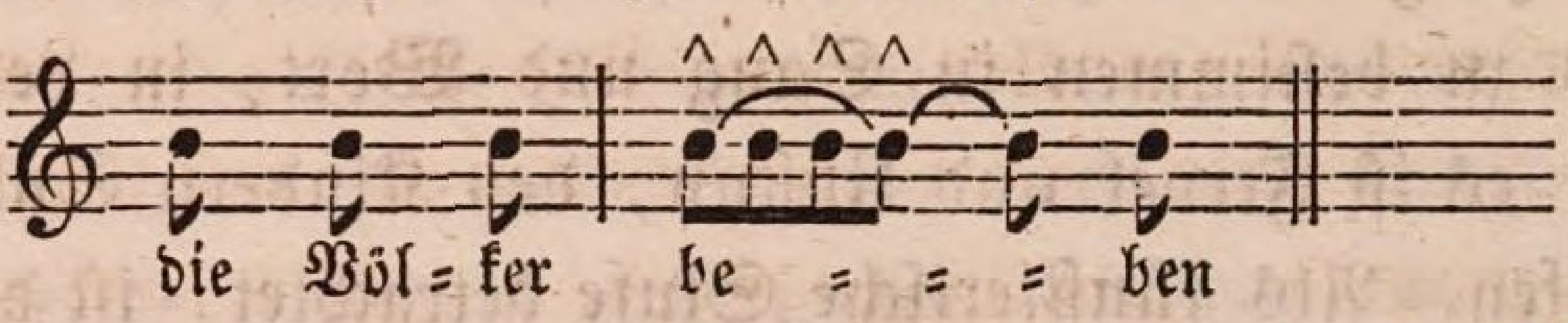
2. der subjective Vortrag, zu dem alle die Unterarten zu zählen, welche M. als sinnlich, anmuthig, gefühlvoll, überhaupt der Reflexion zugehörig bezeichnet; selbständiges Leben, Höhe und Tiefe des eigenen Herzens;
3. der künstlerische Vortrag, die beiden unteren vereinend, objective Wirklichkeit und Strenge mit dem inglühenden Feuer des mitschaffenden, mitlebenden Herzens verbunden.

So sind wir im Stande, schärfer zu sondern; dauernd feste Unterschiede können sie nicht sein, weil sie überhaupt nur Abstractionen sind, der Lehre unentbehrlich, dem Leben unterliegend. Die erste Stufe ist die unmittelbare, die einfache erste Natur, von eignen Herzensereignissen noch nicht durchdrungen. Darum spreche man doch nicht gering von ihr: denn sie bleibt immer der höheren Grundlage, und ist für viele Kunstwerke sogar die einzig mögliche. Sagen wir nun mit dem Worte: „Objectiv, Unmittelbar" die erste einfache Wirklichkeit, also im Kunstgebiete das gleichsam wörtliche Abschreiben des Vorhandenen aus: so ist hiemit nicht Seelenlosigkeit gemeint. Die bestconstruirte Spieluhr, Drehorgel rc. mit möglichst reiner Anordnung — sie beweiset doch augenblicklich den Mangel eigner Empfindung selbst dem kältesten menschlichen Vortrage gegenüber; denn kein menschliches Spiel ist z. B. so metronomisch fest, wie es die Spieluhr sein kann. Das Wesen der menschlichen Unmittelbarkeit oder Objectivität des Spieles ist aber: die ursprünglichen acustischen und rhythmischen Verhältnisse mit Willen festzuhalten und willentlich keins derselben zu verletzen. Daß es unwillkührlich geschieht, ist natürlich, ein Merkzeichen menschlicher Sinnlichkeit, die das mathematisch arithmetische Riemenzeug zerreißt. Die edle Menschennatur aber ist zugleich ehrlich: sie unterschlägt keine Zahl, kein Glied des kunstvollen Organismus, wenn sie auch zuweilen den Flügelschlag beeilet und hemmet. — Es ist unkünstlerisch und unredlich, wenn Jugendlehrer in diesen Elementarien nicht

unerbittlich sind, oder sich mit dem Talent des Schülers oder dessen Gegentheil entschuldigen: denn diese Seite des Vortrages ist am leichtesten lehrbar, und dazu unerläßlich für jede weitere Stufe. Ohne sie fehlt die Commensurabilität, das reine Verständniß der Sache; und da ist alles sogenannte höhere Verständniß das dieser ersten Wahrheit entbehrt, da ist alle sogenannte Begeisterung Schaum und Nebel und Krankheit. Solcherlei Begeisterung ist dilettantischer und virtuosischer Qualität — in dem Sinne, wovon selbstquälerisch seelenmalerisch die Hoffmann'schen Theegeschichten in den Fantasiestücken zeugen. — Für diese erste Art ist das Kindesalter durchaus zu bestimmen in Sang und Wort, in Leben und Dichten: es ist Frevel und Unsinn, den Kindern Subjectives einzuimpfen. Als künstlerische Stufe betrachtet, ist diese erste Art des Vortrages vorzüglich bei Händel und Anderen, sodann bei Allem was fern steht und geschichtlich erneut werden soll, unerläßlich. Ueberhaupt neigt die hohe Chormusik, der Choral, die Orgelfuge hieher: das sind solche epische Gattungen, die keines besonderen Vortrages bedürfen, und schon in einfacher Richtigkeit das Gemüth ergreifen. Etwas zu weit ausgedehnt ist die Behauptung Hegels, daß alles in sich Gediegene des subjectiven Vortrages nicht bedürfe (Aesth. 3, 216): hier treten doch humoristische Scenen der beethovenschen Periode mit einigem Einspruch auf — vielleicht auch gewisse Kunstformen überhaupt, wovon weiter unten.

Die zweite Stufe des Vortrages spricht die Forderung aus, daß sich bei der Darstellung des Kunstwerks der ausübende Künstler als beseelt theilnehmend, selbstschöpferisch kund thue; eine Forderung, die der gute Geschmack besonders an den Instrumentalvirtuosen zu stellen pflegt. Die eigene Seele kann sich äußern theils in der Stärke des Tones, theils in der Handhabung des Rhythmus und Tempos, theils in selbstgedachten der Gunst des Augenblickes erblühenden Ausschmückungen. Alles dieses kann mit Anmuth und Geist zu

wirklicher Verschönerung des vorliegenden Kunstwerkes geschehen, so lange die ursprüngliche Verständlichkeit nicht drunter leidet; was drüber ist, das ist vom Uebel — wenn es nämlich an die Stelle dessen was durch sich selbst gediegen ist, ein Zweites fremdes sich eindrängen will. Zu diesen Carikaturen der Virtuosität gehören z. B. die Schwebungen und Bebungen des Tones, wo jedem Tone ein eigen selbstisches Leben beigelegt wird, die modischen gewaltthätigen Vibrirungen der Geigentöne, das Heulen und Meckern und Stöhnen der Singstimmen, was Prume und Moriani für Gefühl ausgeben. Jene malerische Figur in Händels Josua:




hat dort ihre Stelle; jetzt ist sie schon ein ekles überdrüssiges Ding geworden, da es manchem Geiger rein unmöglich ist, eine klingende halbe Note ohne solch Gebebe darzustellen — warum? weil die reine Einfalt ihnen unbegreiflich und — wohlgemerkt, weil der stetige Ton schwerer auszuführen ist sowohl singend als spielend. So auch die Verrückung des Tactes. An jedem Tacte zu rucken und zu zucken zerstört den Rhythmus des Ganzen, zerknittert die schöne stolze Festigkeit des gesunden Organismus. Zumal im Anfange, wo man erst warm werden soll, ist dieses (übrigens sehr wohlfeile) liederliche Gebahren unerträglich, krank und unwahr: da ist's unmöglich, es sogleich erregt pathetisch aufzufassen, oder das Tempo aufzulösen ehe es erschienen ist. Beethoven und Bach spielten streng im Tact: ich glaube nicht daß es ihnen darum an Leben und Pathos gemangelt. Lißt scheint es doch zu glauben, der auch den thematischen Anfang des beethovenschen Quintettfinale mit zerbrochenem Tacte zu spielen nöthig fand, wenigstens in den Tagen des hamburger Musikfestes. — Mit der Lüge kommt man nicht weiter als in die Salons. Wo aber die ächte Seelenregung waltet, da wird die Natur nicht

zerstört, sondern verklärt. — Uebrigens kann man gewisse Kunstgebiete bezeichnen, die an sich selbst mehr zur Subjectivität hinneigen; so das Recitativ, die Fantasie, der unisone Volksgesang, sofern er nicht von allzuvielen einander Unbekannten vorgetragen wird. Nicht jedem Recitativ freilich ist die äußerste Freiheit gewährt, und je melodiöser, inniger, poetischer manche bachsche und händelsche gedacht sind, desto mehr müssen sie buchstäblich genommen werden: dagegen sind die meisten Opern-Recitative ausdrücklich in dem Sinne geschrieben, dem Sänger Spielraum zu geben. Hier aber greift die Musik in die Prosa über, und deshalb hat diese Vergünstigung minder künstlerische Bedeutung. Die freie Fantasie dagegen und das Präludium haben ihre Hauptschönheit in fesselloser Willkühr schrankenloser Empfindung. — Für den Ausdruck der Bebung und Schwellung, das leis und kräftig Tönen, das bunte Auszieren ist das Hauptgebiet wohl die Arie, das Duett, die Solo-Capriccios u. dgl. Doch erfährt, wer es ernsthaft meint, auch hier die Gewalt der Objectivität: es ist größer und schwieriger, dem Dichter g a n z nachzugehen, als der eignen augenblicklichen Laune. Bachs Orgelfantasie in Gmoll z. B. klingt in freiem Tempo immer bedeutend und interessant; aber in strengem Tempo ohne Zusatz und Minderung gespielt ist sie unendlich ergreifender und wahrhaft erschütternd, der Vortrag jedoch weit schwieriger. — Das schönwirkende Retardiren und die ächte Tempofreiheit ist überhaupt sehr selten, oft den gefeiertsten Virtuosen unbekannt; denn hiezu gehört Kenntniß und Begriff des Ganzen. Wenn im E i n z e l n e n geruckt und gebogen wird, und ein Tact oder zweie urplötzlich an ihrem Gewichte beschwert oder verkürzt werden — das ist oftmals eben so wohlfeil ausgedacht wie es abscheulich klingt; ja häufig ist's wo nicht Krankheit, gar technische Schwäche, indem unter solch kurrigem Ritardando nur die Angst der Schwierigkeit versteckt wird. Dagegen im G a n z e n mit Vernunft angewandt, so daß g r ö ß e r e r h y t h m i s c h e

Massen in langsam schwellender oder sinkender Bewegung dahinziehn — dieses kann zauberisch wirken in kundiger Hand aus warmem Herzen. — Diese ganze subjective Stufe also, in höchster und letzter Potenz gedacht, greift über in die letzte, ist aber noch nicht sie selbst. Sie entspricht dem Jünglingsalter, dem glühenden Drange des Ich, ein Selbst zu werden, der Blume die zur Frucht strebt.

Die dritte Stufe ist der reife männliche Vortrag. Das ist der Vortrag des wahren Künstlers, der in sein Inneres hinabgestiegen ist mit Selbstbewußtsein, mit strenger Prüfung der Höhen und Tiefen des eignen Ich, um durch vereinte technische und ideale Kunst das Object zu bewältigen. In dieser Beherrschung seiner selbst und der Sache sind die unteren Stufen des thatsächlichen und des empfindenden Vortrages vereinigt, wozu nun als neues Drittes tritt die freie Selbständigkeit. Eigenthümlich ist ihm das Lebendigschauen, das durchdringende Mitschaffen am Kunstwerke, welches nur erreicht wird indem das Ganze erkannt, das Einzelne studirt, indem Lernbares und Unlernbares verschmolzen ist. Ohne objective Schärfe und gemüthliche Erregung zu verbinden ist diese Stufe unmöglich. Es ist thöricht, hier dem Virtuosen Concessionen zu machen: selbst Lißt kann nicht ein bedeutendes, aber unbekanntes Tonstück zu wahrem Genusse veranschaulichen, wenn die baare nackte Objectivität seinem Vortrage abgeht. So war der Anfang der beethovenschen Fantasie für Clavier, Orchester und Chor die ersten acht Tacte durch dem Unbekannten völlig unverständlich, als Lißt (auf dem hamburger Musikfeste) die blitzartig hervorspringenden Einzeltöne und Accorde tactlos vorbrachte; und doch ist Beethoven wohl am ersten im Stande, gleich anfangs zu entzünden, da er so unnachahmlich medias in res reißet. Von allen großen Deutschen bedürfen Beethoven und Bach am meisten des vollendeten Vortrages, wo es mit empfindsamer Laune allein nicht ge-

than ist; und will man hier eine niedere Stufe zugestehen, so genügt die objective weit eher als die subjective.

Allerdings können, soweit wir eine Trennung der unteren Stufen möglich finden, diese beiden nur zu ihrem Schaden getrennt werden; soll einer aber ein Vorzug eingeräumt werden, so ist's die objective Stufe, weil diese doch immer Wahrheit und Natur voraus hat. Ein raphaelisches Bild ist ohne Goldrahmen schön, eine edle Jungfrau herrlicher in nackter Einfalt als in Gold und Edelsteine gefaßt. Denn die Natur ist immer gewaltiger in ihrer inneren Wahrheit als alle menschlichen Schönheitsmaschinen. Zwar ist die innere Wahrheit ein dunkles Wesen das nur Gott erkennt: aber wir alle haben, wo sie erscheint, eine menschlich gerührte Ahnung von ihr, wie wir auch die Lüge kranker Empfindelei klarer oder dumpfer errathen. — Die Aufgabe des wahren künstlerischen Vortrages ist also reich und unendlich, wie in allen Künsten die sich über den Boden des täglichen Getriebes erheben; das selten Erreichte vielen Unerreichbare ist aber jene vollendete Verschmelzung geistiger und sinnlicher Uebung, welche eigentlich unlernbar ist. Das Unlernbare aber, was der Gottbegabte hinzubringt, gehört der Poesie, dem Glauben, der Erkenntniß an und entzieht sich der strengen Beschreibung; dennoch greift es auch in die niederen technischen Regionen über. Wir können z. B. in abstracto alle Mittel des Vortrages auf die mechanischen Verhältnisse S t ä r k e, B e w e g u n g, V e r b i n d u n g zurückführen. Ersteres gibt die Gegensätze forte und piano, das zweite ritard. und acceler., das dritte staccato und legato; ähnlich wie in der Malerei das Verständniß von Licht und Schatten, hellen und dunklen Farben, harten und weichen Umrissen die Grundlage aller verständig commensurabeln Kunstmittel ausmacht. In das Forte und Piano aber sind schon als Seitenstücke oder Ergebnisse mitbegriffen die Bildung des Accentes, die Gleichmäßigkeit der Töne — was in Clavier, Orgel und Gesang zu den schweren Aufgaben gehört;

wie selten sind reine Perlenläufe, reine gleichtonige langsame Tonleitern! Die reine rhythmische und tonische Gleichheit, deren Forderung der Fieberhitze eine Filisterei dünkt, ist mühevoll und doch unentbehrlich für allen wahren musicalischen Begriff; der ethische Melodienschritt zwischen legato und staccato, zwischen forte und piano, überhaupt die Ausgleichung der Stärke, Bindung und Bewegung, um das edle menschliche Ethos darzustellen, ist das beste Zeugniß höherer künstlerischer Bildung: den vollkommnen Reuter erkennt man am Schritt, während der Dilettant lieber galoppirt und im Schritt eine miserable Figur macht. Hier also greift überall das Unlernbare mit ein, und scheint dicht neben dem Meßbaren zu liegen.

Haben wir in dem Vorigen das Wechselverhältniß zwischen Dilettantismus und Virtuosenthum ausgesprochen und wie sie sich gegenseitig steigern oftmals zu krankhafter geistloser Sinnlichkeit, so soll damit keineswegs weder auf das Zeitalter noch auf Deutschland ein letzter (absoluter) Vorwurf gesprochen sein, noch die Möglichkeit edleren Kunstlebens bestritten werden. Was jenen Vorwurf betrifft, so ist ja bekannt genug, daß auch in des großen Friedrichs, ja in Luthers Zeit und früher schon mancher Mißbrauch mit schönen Kräften getrieben ist, ferner daß verhältnißmäßig in Deutschland immer noch am meisten Redlichkeit auch in der Kunst bestanden. Daß sich beide genannten Zeitmächte jetzt breiter machen als früher, ist traurig, doch erklärlich aus vielen äußeren Bedingungen, die doch auch den Vorzug unserer Zeit ausmachen. Und dazu ist die eigentliche Liederlichkeit und faule Genußsucht der oberen Stände wirklich nicht mehr so massenhaft verbreitet wie zu Anfang dieses Jahrhunderts, so daß man eher die prosaische Arbeitsamkeit des Zeitalters zu beklagen heute Grund finden mag. Man könnte daher neben dem geistlosen Ballet der geistlosen Fingermusik gerne ihr kurzes Leben gönnen in der Rücksicht, daß die Dummheit und Thorheit doch irgendwo heraussiebern muß,

und der klügste Mensch seinen tollen Tag hat. So weit wäre die Concession harmlos genug; wenn nur nicht durch dieß eitle Treiben so manchem Höheren der Raum verengt würde — und wenn nicht wirklich sogenannte Künstler, freilich mit Achselzucken, dieß elende Gebahren gutgeheißen hätten. Dieß ist der Krebs und die Schmach, der es Pflicht ist entgegen zu treten, wenn nicht unsere süße heilige Kunst binnen wenigen Jahren aus dem Herzen der Menschen verschwinden soll, wenigstens aus dem des Volkes, sofern es dem Besseren entfremdet wird. Denn hierin eben zeigt sich der unsterbliche Volkssinn, daß sie unwissend das Böse ausstoßen sobald sie dran übersättigt sind — also gebet Acht, ihr Virtuosi dilettanti, ihr tugendhaften Ergötzlichen, daß sie nicht in eurem Geklimpere alle Musik beschlossen wähnend zuletzt des Zeuges müde werden und aller Musik absagen! Sonderbar, wie die Virtuosenvorträge immer kürzer, und doch das Publicum immer flauer wird! Also wem noch ein Funke ewigen Feuers gegeben, der wende sich und schaue in's eigne Herz und in das der Menschheit und blicke um, wo die Sünde der Zeit und wo ihr mögliches Heilmittel liege. Die erste aller Sünden ist die Lüge: ihr widerstehet nichts als Kraft und Wahrheit. Deß aber kann der Mensch wohl inne werden, ob all die flimmernden Bilder aus dem alltäglichen Guckkasten seinem Herzen wahrhaft Freude und Genüge geben. Wem aber daran nichts gelegen, wer sein Herz dürftig abzuspeisen gewohnt ist, wozu ihm das Reich der Töne? Treibet ihn nicht die Sehnsucht nach unsterblicher Schönheit in tonkünstlerische Gemeinschaft, was denn sonst? Was Ehrgeiz und Geselligkeit, Genuß- und Habsucht ihm hier Reizendes bieten könnten, ist anderswo leichter, näher zu finden als in den Hallen die dem Geiste gewidmet sind. Sei es, daß diese Theilnahme vornehmer Müssiggänger unserer Kunst zu äußerem Glanze verhelfe — der ächte Künstler weiset sie zurück, verabscheut sie . . . und nur etwa der verständig feine Practiker nimmt auch ihre Huldigungen an; im besten Falle, um

viele Kräfte — edle und rohe — zu hohen Zwecken widerwillig zu verbinden; im schlimmern Falle aus virtuosischem Eigennutze.

Ein äußeres Mittel, jene Thorheit zu bannen in engere Kreise daß sie der Weisheit dienstbar werde, gibt es nicht außer der redlichen Willenskraft des kraftvollen und wahrhaftigen Künstlers. Diese allein ist fähig nicht nur überhaupt die tobenden Dämonen der Eitelkeit, des Leichtsinnes, der gleißenden Lüge zu fesseln, sondern auch im Stoffe minder irrend die richtige Bahn zu finden. Es ist hier wie überall schwer, vernünftig und glücklich zu herrschen. Ein seltnes Bild — freilich aus kleinem Kreise — ist mir erinnerlich. Es war ein einfacher solider Musicus, nicht eben mannigfach gebildet doch so ziemlich in den herkömmlichen Bildungsstufen bewandert — er konnte nichts als mäßig Clavier und wenig Geige spielen, leitete aber an dreißig Jahre lang in einer kleinen Stadt alles Musicalische — als Sangdirector und Tanzgeiger, unterrichtete in Lied- und Chorgesang einfach alterthümlich doch sicher, freute sich selbst am Walzer den er nächtens aufspielte, aber freilich auch componirt hatte oder nach den besten heutigen für seine kleine Schaar umgesetzt. Ihm ersetzte persönliche Achtung was ihm an äußerem Glanz versagt war: und seine Zöglinge und Kinder, wie er sagte, liebten und ehrten ihn und wollten's gar nicht besser, obwohl er ihnen dreißig Jahre lang wenig Anderes geboten als Händel und Bach, Mozart, Haydn, Beethoven und Schubert. Solch ein Mensch ist die stärkste Mauer wider alle teuflischen Gleißnereien — ach warum sind sie so selten, die den Geist Gottes bewahren durch alle Noth und Schmählichkeit der kümmerlichen Welt? Jener Mann ist kein Fantasiebild: er ist jetzt dahin, aber ich darf ihn nicht nennen; auch würde Niemand von ihm wissen, wenn er den Namen hörte.

## 2. Musik-Vereine und Liedertafeln.

Die Stelle, wo der Dilettantismus freudig zu seinem und der Welt Nutzen wirken kann, ist der Verein weit mehr als die einsame Musik. Diese letztere ist zwar der Ausgangspunct, und als Vorstufe zu Gesang und Spiel unentbehrlich; doch ist für den minder begabten Dilettanten weder räthlich noch befriedigend, in der Einsamkeit zu beharren. Nicht nur daß unsere Kunst natürlicher Weise von allen die geselligste ist, daß ihr Grundwesen immerfort harmonische Ringe zu entfalten strebt: es ist auch in sittlicher Weise nicht genügend, nur einsam fantastischen Bildereien sich hinzugeben, so wie es in künstlerischer Weise, wenn nicht ein anderer Reichthum schon vorgebildet ist, leicht zur Armuth führt, sich nur Einem Genus, Einer Uebung, Einem Kreise des Sinnens und Bildens zu widmen. Jener natürliche Trieb den die Tonkunst in sich hat, führt schon von selbst zum heiteren Vereine von Klang und Wiederklang, Genuß und Mitgenuß; der sittliche Drang, das volle Herz auszuschütten und ein volleres wieder zu empfangen, leitet auch außer der Kunst die Menschen zu ihrem besten menschlichsten Wirken; eine künstlerische Höhe aber und wahre musicalische Erhebung ist durch die dauernd einsame Musik leicht gefährdet, selten möglich, während umgekehrt in großen harmonischen Gebilden der Geist der Kunst gewaltiger spricht, und die großen Tondichter von jeher ihr bestes Wirken diesen Gebilden zugewandt haben. Dem Künstler braucht man

dieß nicht zu sagen, wohl aber dem Dilettanten. Wie sehr hier für ein kräftiges Gedeihen edler Kunstübung die Gesinnung wirken könne, die Thatkraft eines ächten Künstlers ohne Menschenfurcht und Feigheit, eines Künstlers den die hohen Musen im Tempel alltäglich ernsthaft mahnen, die Spanne Leben nicht an Lüge und Thorheit zu vergeuden: dieß haben die vorigen Blätter zu zeigen versucht. Es bleibt uns übrig, die gewöhnliche Betreibung der großen Musik, sofern Dilettanten daran mitwirken, in einzelnen Puncten näher zu betrachten, und zwar nach Inhalt und Form, oder nach den Gegenständen und der Art und Weise der Ausführung.

Große Städte sind dadurch im Vortheil, daß ihnen nicht allein die Kräfte massenhafter zum Gebrauch offen stehen, sondern auch mehr Gebildete und Künstler sich zu größeren Productionen zusammenfinden. Zuweilen wandelt sich dieser Vortheil in Schaden, wenn nämlich die eitlen Ansprüche des Einzelnen nicht unter die vernünftige Einheit der Idee oder eines tüchtigen Lenkers gebeugt werden. Dieselben Grundverhältnisse in kleineren Städten sind doch leichter zu einem bestimmten Grundtone zu vereinigen, freilich auch hier nur unter der Voraussetzung der Persönlichkeit des Directors: aber im Durchschnitt ist in dem kleineren Raume das Gelingen bei sonst tüchtiger Gesinnung leichter und dauernder. Sehen wir jedoch von diesen Zufälligkeiten ab, um uns bestimmteren Betrachtungen und Rathschlägen zuzuwenden.

Wenn sich eine Zahl Dilettanten zu musicalischen Leistungen vereinen, so pflegen sie zunächst Unterhaltung zu suchen, seltener mit dem deutlichen Sehnen nach künstlerischer Befriedigung an's Werk zu gehen. Auch in die Unterhaltung, das alltägliche Amusement, schleicht sich wohl gelegentlich ein Funke höheren Lichtes, und darum ist selbst diese gemeine Art sich dem Unendlichen zu nähern, nicht unbedingt verwerflich; indem das Herz Freude sucht und der irrende Sinn nach bester Freude tastet, so findet sich unvermerkt ein Edelstein am Wege,

und wer auszog seine Eselinnen zu suchen fand ein Königreich. Freilich auch der umgekehrte Weg ist möglich und leider nicht selten, daß man statt des Königs einen Esel findet; es fragt sich, was außer der überall geforderten Grundlage einer kräftigen Leitung noch im Besonderen zu thun räthlich ist, um solchen Vereinen Bestand, Frucht und Freude zu sichern. Passend aber sind solche Rathschläge auch darum, weil das gesammte öffentliche Leben in der Musik und so auch die großen Musikfeste großentheils auf solchen Vereinen beruhen.

Ueber den Inhalt werden sich Gleichgesinnte leicht verständigen. Daß zunächst Classisches, allenfalls berühmte Namen, endlich die Bekanntesten und Gelobtesten der Gegenwart geübt werden, versteht sich wohl bei den Meisten von selbst; daß ferner eine Stufenfolge, nöthigenfalls Abwechselung von Leichterem und Schwererem stattfinde, ist schon aus pädagogischer Politik natürlich. Ferner stimmt die Erfahrung der meisten Directoren auch wohl dahin, daß für den Gesang die händelmozartische Zeit, für die Instrumentalien Haydn und Beethoven überwiegen müsse, schon um der Ausführbarkeit willen. Schwierig aber ist die Frage nach der Auswahl selber, weil hier eben dilettantische und künstlerische Stimmen sich leicht entgegen treten. Ein Verein, dessen Director künstlerische Bildung und sittliche Kraft verbindet und durch Neben- Ein- und Widersprüche unbehindert ohne äußere Beschränkung waltet, ist glücklich daran; gewöhnlicher aber ist, daß auf die Auswahl, Besetzung, Begleitung u. s. w. bald gesetzlich bald gesellig die übrigen Glieder Einfluß ausüben. Hier bedarf es mancher Künste für den redlich strebenden Director, daß er trotz Parlament, Cammern, Ministerium und Committee sein und der Kunst Bestes durchsetzt. Für diesen Fall ist die penible norddeutsche Gesetzlichkeit eines gemessenen Geschäftsganges, strenger Statuten und möglichster Vereinfachung der Regentenzahl zu empfehlen. In geschlossener Form gemachte Anträge neigen auch schon zu ernsterem Inhalt; strenge Gesetze vorzüg-

lich über die eigentlich musicalische Direction und deren Befugnisse sichern das Ganze; die Zahl der committirten oder mitregierenden Glieder muß so gering sein, daß sie sich zu einfacher Berathung nähern können — als Maßstab könnte man annehmen, daß sie niemals ein Zehntel der Gesammtzahl des Vereines übersteigen dürfe. Diese mögen mit dem Director die Wahl der Musikstücke verabreden, und das kann sogar zum Vortheil der Stimmung dienen: man kann sich über Principien vereinen, man kann öconomische und ideale Rücksichten ausgleichen; — im Ganzen wird sich auch hier erweisen, daß eine tüchtige Regierung mehr weiß als ihre klügsten Unterthanen. — Was im Uebrigen den Umfang und die Weise der Gesetze betrifft, so ist besser wenige allen verständliche zu geben die genau gehalten werden als viele gelehrte und juristisch klingende. Ein Punct z. B., der in Schimpf und Ernst viel Leid hervorzubringen pflegt, nämlich das Capitel der Versäumnisse und Verspätungen, ist auf's Einfachste zu erledigen, wenn das Gesetz sagt: „Wer versäumt, zahlt... Strafe, wer sich verspätet, zahlt... Strafe," wobei keine Entschuldigung stattfindet als der Tod. Durch dieses einfache Mittel sind in einer ziemlich bunt vereinten Gesellschaft die Versäumnisse und namentlich die Krankheiten der Damen so selten geworden, wie nie zuvor.

Das Grundgesetz aber, aller übrigen Grund und Krone, ist dieses, daß der Director auf Reinheit des Tones und Schärfe des Tactes im Singen und Spielen unerbittlich dringe. Durch Reinheit und Schärfe allein ist möglich, dem Dilettanten Respect vor der Sache einzuflößen und ihm selbst Gewinn und Freude zu erwerben; ohne dieselben geht Genuß, Achtung und jeder andere Vortheil unserer Kunst zu Grunde. Dieser Punct ist nicht überall in derjenigen Geltung welche ihm gebührt; und doch kann man nicht ein Tüttelchen von ihm ablassen, ohne die Theilnahme an der Kunst selbst zu gefährden. Man muß um so mehr den Ton darauf legen, weil noch

kürzlich von berühmten Virtuosen oder Directoren erzählt ist, die es nicht so gar genau nahmen, wenn einmal etwa ein Contrabaß, eine Geige ꝛc. minder rein spielte — weil ein sehr namhafter Dirigent den Singchor getrost detoniren läßt, um nur sein Forte und Piano anzubringen. Das ist denn wieder die kranke Subjectivität der Zeit, die es nicht so übel empfindet wenn ein verrenkter verquollener Leib in irgend einer classischen Attitude sich präsentirt. Es ist gradezu abscheulich, wenn an dieser ersten Reinheit etwas abgedungen wird, um dem sogenannten schönen Vortrage Raum zu geben; die Musik selbst schwindet, wenn jene Urverhältnisse nicht rein gehalten sind. Ohne allen (subjectiven) Ausdruck gesungen tönt ein acustisch und rhythmisch saubrer Gesang immer weit tiefer in's Herz, als ein himmelnder athemloser gerührter gequetschter mit unreinen Terzen und wackligem Tact; das kann jeder erfahren der nur einmal ruhig zuhört mit aufrichtigen Sinnen, und das weiß der Laie durch Empfindung so gewiß wie der Künstler durch Bewußtsein. Ist nicht eine reingestimmte Orgel ungeachtet ihres stehenden Tones jedem verständlich, ein schwankender Chor eine Angst und Marter? Da hilft nichts, von schöner Gesinnung u. dgl. zu reden, wie noch kürzlich ein sonst achtbarer Künstler in Bezug auf unpräcisen Chorgesang äußerte: die Ungesundheit ist und bleibt unschön. Hier hat der Leitende seine Kraft aufzubieten — seine Unermüdlichkeit im Einüben vorzüglich zu Anfang: denn bald gewöhnt sich die schwankende Menge an strenges Regiment und dankt's ihm, wenn es nicht ganz von Ernst und Liebe baar und ledig ist. Das schnell Durchsingen, Drüberhinjagen, Raschgenießen tödtet den Genuß bei Halbkünstlern weit leichter als bei Künstlern; und daß in allen Vereinen auch der größten Städte jene ersteren wenigstens die Hälfte ausmachen, wird doch niemand bezweifeln.

Ueberall kommen wir auf die Leistungen des Dirigenten zurück, weil mit seinen alle übrigen halb erfüllt sind. Darum

müssen wir auch der ersten aller musicalischen Gaben gedenken: des Gehörs. Daß es nöthig, hieran zu erinnern, ist ein trauriges Geständniß. Aber lesen wir nicht alle Tage in lobtriefenden Berichten von Vereins- und andern Ereignissen, wie fein und scharf des Directors Gehör — also mit dem Geständniß, daß dieß eine ganz besondere Gabe, und an diesem Director individuell zu rühmen sei?! — — — also möglicherweise auch ohne dasselbe dirigirt werde? Ich würde es nicht glauben, wenn ich's nicht gelesen hätte. Wer nun darum einen Director loben mag, daß er sogleich hört merkt und fühlt, wo ein unebenes Tönchen sich einschleicht, der erstaunt wohl auch nach roher Dilettanten Weise, daß Mozart im Hintergrunde des Parterre stehend das falsche Dis des Orchesters gehört und notirt, ja er wird den Maler bewundern, der Roth und Schwarz zu unterscheiden weiß. — Als wenn jene conditio sine qua non, die eigentlich jedem Musicanten bis zum niedrigsten ripieno unentbehrlich ist, eine Besonderheit wäre! — Gibt es einen Director ohne sicheres Gehör — und es muß wohl welche geben, wenn man vom Gehör so viel Wesens macht — nun so wäre ihm besser, derselbige Director wäre nie geboren. Wie ihm selbst zu Muthe ist, mag Gott wissen: aber uns ist gewiß, daß sich Untergebene und Publicum wunderlich befinden unter solchem Scepter. Vielmehr ist das gesunde musicalische Gehör das Wasser, worin der Fisch schwimmt. — Wißt ihr, was den Director auszeichnet? Wenn er ein Held ist! Wenn er, wie Händel, den falschen Solisten am Kragen faßt um ihn durch's Fenster zu werfen, oder wie Cherubini auf dem Rücken des Widerspänstigen Donner und Hagel aufführt, wenn ihn die Männer fürchten und die Weiber ehren, kurz wenn er Muth hat: das sind die Gaben des Imperators, der soll König sein. Im Anfange war die Kraft! aus ihr ist die Liebe geboren. Und dieser Gewaltige in Kraft und Liebe der wird auch wie der geborne König ein Auge haben für Kraft und Schwäche, er wird überall sein, das Steile ebnen

und die Ebene erhöhen, wird den Eigensinn bändigen und die Begeisterung zügeln. Aus diesen Gaben erbauet sich kraft höchster Begabung von selbst das Letzte, was zugleich das Erste ist: die Gesinnung, nur das Gute zu wollen, das reine Gute, und dieses mit Feuer und Schwert gegen Kaiser und Reich zu vertheidigen.

Solche Unerbittlichkeit ist allein im Stande, Gesundes zu leisten und gesund zu machen: denn selbst der schwächere Dilettant wird im Reinsingen und Spielen d. h. Reinhören, geübt, wenn man ihn so lange verfolgt bis er feststeht. Uebrigens kann der Dilettant selbst sein Gehör üben, und zwar am Einfachsten durch Einprägen der Naturharmonie. Wenn er auf der Orgel oder dem Clavier, ja auf den Geigen groß und klein die nach- und mitklingenden Dreiklangstöne oftmals zum Genusse wie zur Erkenntniß hervorruft, wenn er namentlich auf dem temperirten Clavier den Unterschied der leisen ausklingenden Töne von dem (temperirten) Tone der gleichbenannten Tasten in's Gehör zu fassen strebt, und dazu immer mit eigner Stimme hinzusingt: so bildet sich unmerklich die Schärfe des Gehöres. Als nächste Uebung muß hinzutreten der freie Gesang der Octaven und des Dreiklangs — denn ohne Singen wird das Gehör nimmer sicher, auch beim Geiger nicht; Gehör und Gesang sind nur Ein- und Ausathmen des Tongeistes, beide einander wechselbezüglich unentbehrlich. — Sind diese einfachsten Uebungen bis zur Sicherheit gelungen, so folgt die schwerere Uebung der Dissonanzen. Selbst geübten Sängern machen Quarten und Septimen Schwierigkeit: dasselbe G schwebt unter sich, sobald es im Septimensprunge erscheinen soll, während es vorher im Octavensprunge rein war. Dergleichen kleine doch wichtige Beobachtungen kann jeder aufmerksame Director machen und sie seinen Unterthanen empfehlen.

Schon vorhin ist der künstlerischen und sittlichen Nothwendigkeit gedacht worden, vorzugsweise die große Musik zu

üben. Alle Solomusik ist ursprünglich Kammermusik; ein wichtiger für unsere Zeit unentbehrlicher Theil des Kunstlebens und selbst im öffentlichen Treiben nicht abzuweisen, aber eben deshalb auch wieder möglichst einzuschränken, um eitler Schwäche und poetischer Schwindsucht den Raum zu verengen. Also vorzüglich Symphonien, große Chöre, Oratorien, Cantaten, mit Einschränkung Solos und Duetten, häufiger noch Geigenquartetts, zu denen jetzt viele Dilettanten wohl befähigt sind. Der große Chor wird durchaus jedem Einzelgesange, auch dem Männerquartett, auf die Dauer den Rang abgewinnen, und in ihm liegt auch die beste Kraft unserer größten Vocalisten. Wir nennen diesen den großen oder noch besser den ganzen Chor, sofern er aus Männern und Weibern besteht, welche zusammen erst die ganze und volle Menschheit ausmachen. Dieser ächte lebendige unserer Zeit und Kunst angemessenste allgemeine Menschengesang ist ein Eigenthum des Protestantismus und des evangelischen Deutschlands, in welchem der reine vierstimmige Satz vorzüglich und von Alters her gepflegt ist; es will mir daher nicht recht ein, denselben als „gemischten" Chor benennen zu hören, als wäre er ein unorganisches Amalgama. Mann und Weib bilden zusammen nicht eine gemischte Gesellschaft sondern eine ganze; darum ist's besser zu sagen: ganzer, voller, großer Chor. Namen sind nicht gleichgültig: dieser Name aber flößt mehr Achtung ein als jener zierliche moderne.

Hier ist auch der Ort, des entgegengesetzten, nämlich eintönigen Gesanges zu gedenken, der aus deutscher ganzer Lebensfülle zurückgekehrt ist zu eigennütziger mönchischer Resignation, des Männergesanges der sogenannten Liedertafeln. Keinesweges soll hier dem heiteren Gesange der Männer beim Weine, in Flur und Wald sein Recht verkümmert werden. Wer wollte läugnen, daß auf diesem Wege die einst rohere Gesellschaft ächtdeutscher Zechgenossen veredelt sei; daß vielleicht Manchem, dessen Gemüth in Trinkstuben alten Styls

sich schwerlich über seinen vollen Schoppen erhob, hin und wieder eine künstlerische Erregung angeflogen ist, die die Empfänglichkeit für Edleres bereitete; daß vielleicht dem spätreifen Norddeutschland beim Vivatrufen statt des alten teutonischen Gebrülles ein vierstimmiger Toast allmälig schmackhafter scheinen werde. Auch die politischen und andere gesellige Vortheile*) wollen wir weder läugnen noch verdammen; aber alle diese Vorzüge eingestanden, sind dennoch für das ächte Tonleben die Liedertafeln seit einigen Jahren mehr verderblich als förderlich gewesen. Denn nur zu oft errichtet manches Städtlein und Dörflein, ehe es an wahre große Musik denkt, für welche ihre Kräfte wohl ausreichten, zuvor seine wohlconditionirte Liedertafel, ja es werden jährliche Liederfeste angesetzt, zu denen mit dem Scheine und der Anmaßung, der Welt einen rechten Gefallen zu thun, weit und breit Einladungen ergehen durch die Posaunen des Gerüchts und der Zeitungen, um was zu hören? Verkrüppelten, verzerrten, harmonieleeren Gesang, wenn's hoch kommt erträglich vorgetragen, aber weder durch Stoff noch Gehalt der Rede werth für den, der es mit sich selbst und der Kunst ernst meint.

Unerträglich ist vor allem Uebrigen dasjenige, was begeisterte Freunde dieses Instituts als Schönheit zu bezeichnen pflegen: die enge Harmonie. Wer auf irgend einem Instrumente über die Anfangsgründe hinweggekommen ist, bemerkt bald, daß alle Tonsetzer die engen Harmonien vorzugsweise in den hohen Octaven, die weiten in den tiefen anwenden: Terzengänge pflegen in den oberen Octaven höchstens bis

*) Die altdeutsche Sitte, beim Tanz zu singen, abwechselnd mit oder ohne Instrumente, ist jetzt wenig in Gebrauch, nur hie und da wieder mit Glück versucht. Wenn die Liedertafeln sich hier nicht zu vornehm dünkten, so könnte das eine heitere und zugleich vernünftige Verwendung des Männergesanges werden; so galant freilich wie Walter von der Vogelweide und Ulrich von Lichtenstein im „Leich“ ihren ritterlichen Damen zum Tanze sangen, werden sie's nicht leicht machen.

zur kleinen hinab, in der kleinen häufiger Quinten und Quarten, in der großen und Contra-Octave durchgängig nur Octavengänge gebraucht zu werden. Ein flüchtiger Blick auf jede Partitur, jedes Streichquartett, jeden Claviersatz zeigt dieß auch dem Unkundigen. Sollte dieses nur zufälliges Herkommen sein? — Der aufmerksame Hörer auch ohne musicalische Bildung vernimmt bald, wie in der Tiefe die umfangreichen mehr körperlichen Töne auf selbständigere Geltung Anspruch machen, und die allertiefsten gleichsam Octaven fordern, um nur verstanden zu werden. Man versuche auf der Orgel, die 32füßigen Posaunen in Terzen zusammen gehen zu lassen oder zwei Contrabässe in Terzen zu verbrüdern: welch ein Geschnurre und Gebrumme gibt das ab, auch dem schärfsten Ohre unverständlich. Dagegen Flöten und Oboen in Terzen zusammengehend sich sehr wohl vertragen, während die kleinen dünnen Tonkörper alleinstehend, von den übrigen octavenweit getrennt, leicht unbedeutend und quikend erklingen. Seit alter Zeit ist's so gehalten, daß die enge Harmonie den oberen Räumen angehörte: und da kommt nun so ein dilettirender Liedleinsinger und demonstrirt Einem, daß diese engen Harmonien überall so etwas Rührendes, Anschmiegsames hätten, daß ihm in diesem einfarbigen Camaïeu der Musik allein recht wohl sei. Ihr guten Leute und schlechten Musicanten! ihr merkt nicht, wie eure Einseitigkeit euch um den höchsten Genuß betrügt!

Gewürzig mag's allerdings klingen, ein paar schöne scharfe Männerstimmen bei froher Gelegenheit toastend, anklingend, aufmunternd ihr Liedlein anstimmen zu hören. So erfreut man sich im Walde an dem schönen Blechklang spitziger Trompeten; wer kann aber solche Töne für die Dauer im Concertsaale aushalten, oder sich dauernden Gehalt des Lebens daraus erbauen? Aber ist das noch Gewürze zu nennen, wenn alle möglichen Solo- und Chorgesänge jedes beliebigen Inhalts aus Opern, Oratorien, Einzelliedern arrangirt auf das engste Instrument, in die Mauern von zwei Octaven eingepfercht,

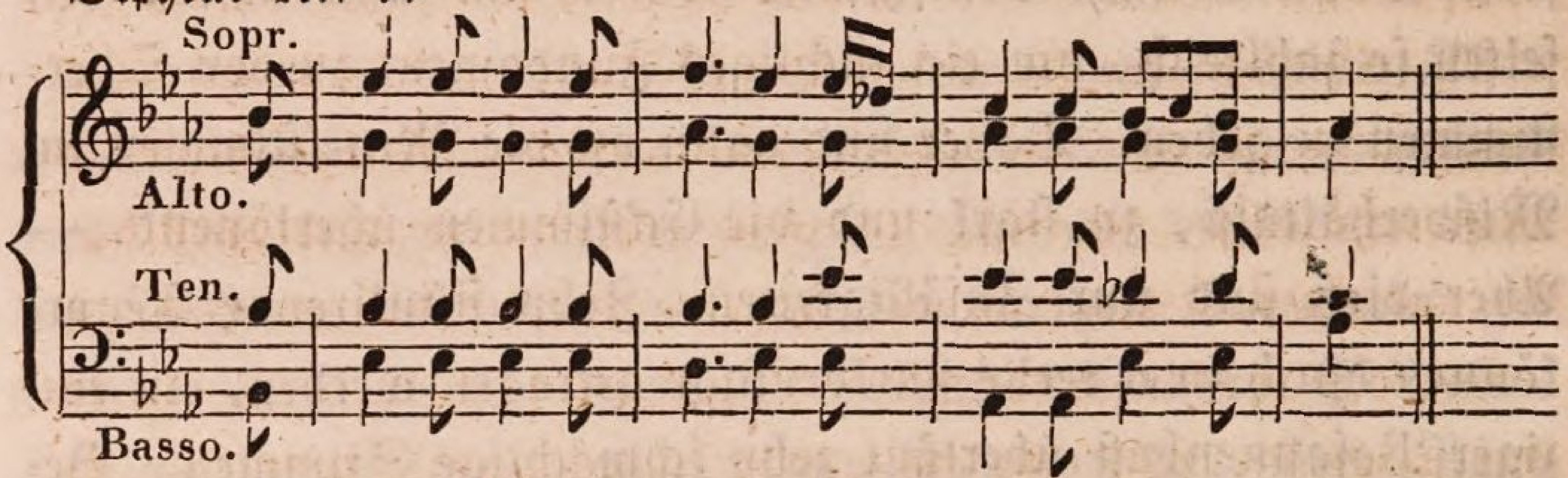
von fistulirenden Stimmen bis zur Erschöpfung ängstlich vorgetragen werden? Großen Chorgesang hält jedermann sehr bequem drei Stunden und drüber aus, wie die großen Oratorien beweisen; vierstimmigen Männergesang kaum eine. Dieses haben selbst Verehrer des Männergesanges eingestanden, sobald sie Zuhörer waren.

Ueberall in der Welt sind hohe Tenore, die das eingestrichene A aus voller Brust singen, sehr selten; eben so tiefe Bässe bis F und E. Ohne jene hohen Tenore sind aber die Männermelodien meist unausführbar: daher so oft krähende Fisteln den Hauptgesang übernehmen. Desgleichen sind die tieferen Bässe, obwohl Deutschland sie noch am zahlreichsten hat, selten so zahlreich, um ein tüchtiges Fundament zu den Oberstimmen zu geben. Daher sind dann oft die Mittelstimmen im Mißverhältniß, zu stark und die Eckstimmen übertönend. — Aber dieß sind nur Zufälligkeiten. Zehn fistulirende Tenore können durch zwei reelle starkbrüstige getragen werden, ein einziger Posaunenbaß übertönt zehn schmächtige Stimmen. Bedeutender als jene Zufälligkeiten, die von tüchtigem Personale aus dem Wege geräumt werden können, ist ein anderer technischer Umstand. Wenige reelle Melodien nämlich sind so beschaffen, daß sie in dem Umfange von 2, höchstens 2½ Octaven können gründlich durchgeführt und begleitet werden; einzelne glückliche Griffe, wie Zelters St. Paulus und Werners nordisches Schlachtlied können keine Regel begründen. Das berühmte Jägerlied im Freischützen ist von tüchtiger lebensvoller Melodie, die sich volksthümliche Geltung erworben — aber wie behandelt? Die Melodie wird in der Oper gar nicht gesungen, sondern nur auf Hörnern gespielt, während die oberen Menschenstimmen nur begleiten. Warum schadete Weber so wissentlich dem schönen Eindrucke, den gesungene Worte weit reicher und tiefer erregen als todtes Blech? Warum nahm er seinem Chore die Möglichkeit, ohne Instrumente vollstimmig gesungen zu werden? Weil es unmöglich war, die langge-

schwungene Cantilene innerhalb der Männeroctaven mit voller Harmonie auszusetzen; denn ohne Castratenstimmen wäre er in D, A, Edur u. s. w. oben oder unten zu kurz gekommen.

Gründliche, großschreitende, weitspurige Melodien, die der Ausführung werth sind, leiden durchaus an den erwähnten Gebrechen. Dieses muß man manchen Leuten erst durch's wirkliche Erleben am eigenen Gehöre deutlich machen; denn die Zahl derer unter den Dilettanten ist nicht geringe, welche auch wohl einen Satz aus großem Chor unverändert in die Männerharmonie übertragen mögen, wie denn einstmals Einer der begeisterten Liedertäfler den Satz

Orpheus Nr. 7.




unverändert in Männerstimmen zu singen begehrte, ohne zu merken, daß nur das Ganze verkehrt ward. Wie gefährlich die übertriebene Liedertäfelei auf die Schwachen wirke, ist an diesem Beispiele zu ersehen. Es meinten nämlich einige der eifrigsten Jünger, die sich keineswegs für Neulinge ansahen, das klänge ja ganz einerlei, der erste Tenor sei ja völlig gleich dem ersten Soprane, die Octave mache keinen Unterschied, das sei eine gelehrte Unterscheidung ꝛc. Hätten sie einmal aufmerksam Musik gehört, sie würden Respect vor den Octaven gewonnen haben. Solche Stumpfsinnigkeit des Gehörs ist aber nicht so selten, als man wohl glaubt; überwunden wird sie, indem man den Bethörten den Männergesang öfter hören läßt als singen.

Aber die Aufforderung zu mitwirkendem Singen ist mächtig bei heitrer Gelegenheit, während sich manche Dilettanten vom ernsten großen Gesange unter dem Vorwande zurückzie-

hen, er sei ihnen zu gelehrt und unbequem. Dieß ist ein Irrthum. Ich habe unzähligemal bemerkt, daß bei aller harmonischen und melodischen Unbedeutenheit der viermannigen Gesänge dennoch die Ausführung im Vergleich mit weit schwierigerem großen Chorgesang merklich zurückstand, und finde den Grund dazu nicht allein in der größeren Läßlichkeit und Bequemlichkeit, mit der man das männliche Viergespann anzutreten pflegt. Vielmehr ist die reine Ausführung innerhalb der vorgeschriebenen engen Gränzen wirklich schwieriger. Sehr selten, auch auf großen Bühnen und bei gutgeübten Männern selten, gehen alle Stimmen völlig rein neben einander. Derselbe Fall tritt ein bei Weiberchören, daß vollkommene Reinheit hier schwieriger ist als im ganzen Chor. Der Grund dieser Erscheinung liegt in dem vorhin angedeuteten Satze von engen und weiten Harmonien und von der Gegensätzlichkeit der harmonischen Wirkungen. Man bemerkt auch bei sicheren Sängern, sobald zwei gleiche Stimmen z. B. eine Secunde neben einander aussprechen sollen, eine gewisse Aengstlichkeit in der Haltung des Tones, die allein schon zur Unreinheit führt. Auch Consonanzen, besonders Terzen klingen reiner von Alt und Tenor gebildet als von zwei Tenoren. Das Wesen der Harmonie ist G e g e n s ä t z l i c h k e i t der Töne nach Höhe und Tiefe, Umfang und Klangfarbe. Sogar wenn Baß und Sopran einmal denselben Ton zusammen sängen, als: das eingestrichene **C** oder **D**, so würde diese Prime minder rein erklingen, als die Octave beider Stimmen gegeneinander, wo sie in ihrem natürlichen Verhältniß des Gegensatzes sich befinden. Im Männerchor liegen die Stimmen von nahverwandter Klangfarbe in denselben Octaven eng aufeinander, und aus dieser quetschenden Enge entsteht Undeutlichkeit. Besonders auffallend ist dieß bei allen künstlichen Harmonien z. B. verminderten Septimenaccorden, die schon im großen Chore schwierig, im Männerchore innerhalb Einer Octave dunstig, kränklich, wehmüthig klingen.

Alle diese Uebelstände hindern nicht, daß dem geübten Tonsetzer auch in diesem Genre Einzelnes gelinge, wie denn die vorhin angeführten von Zelter und Werner als Normalstücke anzusehen sind. Faßliche Harmonien, möglichst weite Lage, vermiedene Kreuzung u. s. w. zeichnen beide Werke aus, und zeigen, welche Schwierigkeiten zu umgehen sind, um so Lebendiges hervorzurufen. Die Seltenheit wirklich bedeutender Compositionen auf diesem Gebiete zeugt von dem Urtheil der ächten Künstler darüber. Wem die Kunst ein Heiligthum, der verschwendet nicht Zeit und Kraft auf Nebensachen, die dem Augenblicke bestimmt sind. Geschieht es dennoch, so muß wenigstens die Wahl des Textes die Stimmenwahl rechtfertigen. Studenten- Wein- und Kriegslieder, Ständchen, Volksweisen u. dgl. geben den passendsten Text; besonders erwünscht wäre es, von unseren herrlichen Volksliedern eine Zahl dreistimmig auszusetzen. Denn die Dreistimmigkeit, obwohl harmonisch schwieriger durchzuführen, entgeht doch leichter den trüben überfüllten Harmonien des vierstimmigen Männergesanges. — Im Allgemeinen aber ist zu wünschen daß solche Städte und Gemeinschaften, die nicht wie Berlin und Leipzig an tüchtigem Personale wirklichen Ueberfluß besitzen, sich des fortgesetzten regelmäßig constituirten Männergesanges zum Vortheil wahrer Kunst so lange enthalten, bis sie gewiß sind, daß durch diese Wucherpflanze der große Chorgesang nicht beeinträchtigt werde; mit dieser Einschränkung mag immerhin der heitere Vortrag gehöriger Musikstücke für den geselligen männlichen Kreis sein Recht behalten. Dasselbe gilt auch von den Tendenz-Vereinen, die sich mit vaterländischen und sittlichen Zwecken zusammen finden, in welcher Art mancher Orten Großes und Schönes geleistet ist. Sobald aber auch diese Vereine ihr Leisten und Streben für ein Letztes, für ein künstlerisches Ergebniß halten und sich dabei beruhigt fühlen, so geschieht es nur zum Schaden der wahren Kunst. Der eigene Ueberdruß

gibt dessen Zeugniß; man möchte schwerlich so alte unverändert strebsame Männertafeln finden als große Chor-Vereine.

So sehr wir also jedem Genus der Kunst sein natürliches Recht einräumen, und allen selbst außerkünstlerischen Tendenzen*) ihres Ortes Geltung zugestehen, so können wir doch nicht anders als die übermäßige Geltung einzelner dilettantischer Gelüsten zurückweisen, sobald diese das gesammte Kunstleben überwuchert. Die rechte Leitung dilettantischer Vereine ist in dieser Hinsicht schwierig, weil sittliche Kraft dazu gehört, das Ewige unvergänglich Schöne allzeit gegen den Andrang niederer sinnlicher Gewalten zu schirmen. So ist auch die Einrichtung eines rechten Concertes in dem Sinne, wie es unsere eigne und unserer Väter Jugendzeit kannte, eine Frage ähnlicher Schwierigkeit, wo dieselben Kämpfe derselben feindlichen Gewalten hervortreten und nicht immer gilt, was der reine Wille des ächten Künstlers will.

---

*) So erkennen wir in vollem Maaße und mit freudiger Theilnahme das Verdienst der Handwerker- und Volks-Liedertafeln. Wie glücklich haben sie gewirkt, wie großartig können sie fortwirken zu Veredlung geselliger Lust, ja der eigentlich menschlichen Geselligkeit! Aber auch hier ist die Gränze zwischen Kunst und Tendenz nicht zu übersehen. Ebenso ist es mit dem wärmsten Lobe zu erkennen, wenn in Preußen, namentlich in Berlin, durch Militärmusikchöre der Sinn veredelt wird, wenn eine Liedertafel dem Krieger Volks- und Kampflieder reichlich bietet. Nur müssen sie niemals etwas Letztes, Absolutes bedeuten wollen.

## 3. Aufführungen und Concerte.

Was man vor etwa zwanzig dreißig Jahren Concert nannte, ist gegenwärtig eine Seltenheit geworden, kaum noch in mittleren und kleinen Städten zu finden. Damals ging man in's Concert um sein Herz an Musik zu erfreuen, und deshalb mußten die Directoren sorgen für Schönes, Reizendes, Mannichfaltiges. Schlechtes unpoetisches Zeug kam auch vor, wie denn dieses allzeit so unsterblich gewesen wie das poetische; aber es ward im Ganzen mit weniger Anmaßung, mit größerer Mannichfaltigkeit, mit mehr wirklicher Aufmerksamkeit auf die Neigungen des Publicums das Programm entworfen, vom kleinstädtischen Publicum auch genügsamer empfangen und der Concertsaal war ein Freudenort. Jene Unschuld ist jetzt selten geworden, die zarte aufrichtige Rücksicht auf das Volk heuchlerischem Hochmuthe mit kleinlichem Getriebe gewichen, daher auch die Theilnahme der Hörer dürftiger, gleichgültiger, blasirter. Wie viel von diesen Uebelständen der Zeitstimmung, den äußeren Verhältnissen, dem Ueberflusse der Kunstleistungen zuzuschreiben, ist uns nicht minder bekannt, als der Bestand ehrenwerther Ausnahmen; und indem wir stellenweise einen Laudator temporis acti darstellen, wissen wir wohl, wie viel weiter in unseren Tagen die Fähigkeit, die Uebung des Genusses, die Virtuosität im Darstellen und Empfangen verbreitet ist. Woher also die wachsende Gleichgültigkeit, woher anders, als aus dem veränderten Verhältniß der

Hörer und Darsteller — und dann aus dem Inhalt des Gebotenen? Denn daß die Theilnahme im Allgemeinen glänzend sei, davon können uns weder die Berichte über colossalen, ecstatischen, immensen Beifall noch zehnmaliges Hervorrufen und hundertmaliges Klatschen überzeugen.

Daß die allgemeine Zeitstimmung nicht in dem Maße der Kunst günstig ist wie der Zeitraum vor dreißig Jahren, ist eine Thatsache, deren Beleuchtung die späteren Blätter geben werden. Näher liegt uns hier, von den äußeren Verhältnissen den Ueberfluß der Leistungen zuerst in's Auge zu fassen. — Wenn auch dem Künstler wie dem wahren Kunstfreunde die Schönheit selbst und ihr Genuß nicht überdrüssig werden kann, so haben doch öffentliche Aufführungen immer die Wirkung einer besonderen Aufregung, deren gehobener Ton und Spannung der Wirkung berauschender Weine ähnlich und deshalb nur zum Schaden der Gesundheit vervielfältigt werden kann. Ist dieses nun, wie die Meisten wohl an sich erfahren haben, wirklich der Fall, wo geselliger Glanz und heitere Eitelkeit und abendliche Nervenreizbarkeit zusammen treffen: so ist wohl eben so offenbar, daß noch schlimmer wie tägliches Schauspiel ein tägliches Concert als Nervenabstumpfung wirken muß, die nicht allein den Laien sondern auch den Künstler trifft. Sei's auch, daß dem wahren Kunstfreunde die Kunst ein täglich Brot und Lebenswasser werde: die maßlose Oeffentlichkeit muß wie gehäuftes Gewürze die jugendlichste Genußfähigkeit tödten. Darum muß man, wie Hoffmann, die Hauptstädter bedauern um ihres Uebermaßes willen, denn wer täglich stündlich von öffentlicher Musik verfolgt wird, dem summt der Kopf, wenn er Heiligschönes vernehmen soll.

Wichtiger noch als jener großstädtische Uebelstand ist die ebenfalls dem Ueberdruß entsprossene Ueberhäufung mit Allerlei, wo man sonst weniger Einzelheiten, desto mehr Ausgeführtes zu hören bekam. Waren doch die Concerte vor 20 Jahren, ohne an Einzelnummern so viel zu liefern wie jetzt,

meist dreistündig statt der heutigen kaum zweistündigen! Innerhalb zwei Stunden aber zehn verschiedene Sätze abzuspielen ist für die Einheit freudiger Stimmung zerstörend; und doch kommt jene Zahl auf diesjährigen Programmen häufig vor. — Hiemit hängt zusammen, daß innerhalb der Programme die wichtige Rücksicht auf Wahl und Stellung der Sätze oft gänzlich vernachlässigt ist. Daß die Wahl poetisch sein müsse, wollen wir an dieser Stelle nicht einmal urgiren; aber zu allererst müßte sie doch dem Concertsaal angemessen sein. Diesen denken wir uns als den Glanzpunct weltlicher Geselligkeit mit künstlerischen Zwecken, verlangen also, daß wenn auch geistlich und weltlich wechselnd, doch eine Rücksicht auf Glanz und Geselligkeit in edelstem Sinne genommen werde. Also dürfen nicht hier die einsamen Uebungen, die Toilettenkünste, die Etuden erscheinen, welche selbst in höchstem Sinne gehalten doch nur Vorbereitungen wahrer Kunst sind; wo noch etwas mehr, da ist der Name Etude falsch, und eine Mahnung mehr an unsere Namensverwirrung. Aehnlich verletzend wie das Etudengeklimpere ist der selbständige Vortrag der Kinder. Diese in einem ächten künstlerischen Concert wirken zu lassen verletzt so sehr die Kindlichkeit wie die Kunst; es sei denn, daß ein neuer Mozart als Kind concertirte, so sind außerdem die Kinder zu den Etuden zu werfen, nämlich aus dem Concertsaal heraus: nur als Theilnehmer am Chorgesang sind sie zu dulden.

Vor Allem aber ist bei der Wahl unerläßlich, daß nur ganze in sich abgeschlossene Werke*) genommen werden. Eben so schlimm und halb wie der Schülervortrag einzelner schillerscher Monologe ist auch das Concertiren mit Opern-

---

*) Anders jedoch Herr J. F. Fuchs N. Mus. Ztg. 1847. 29. Januar S. 34. Wenn er einstweilen nicht begriffen hat, wo die Einheit der beethovenschen Symphonien steckt, so wollen wir uns einstweilen der Gewißheit getrösten, daß Beethoven, Mozart ꝛc. eingeständlich und thatsächlich die Einheit gedacht und gewollt haben.

arien, deren Sinn ohne Scene und Handlung unverständlich bleibt. Freilich wird uns hier theils der mächtige Einfluß allgemeiner Gewöhnung, theils das eigene Bewußtsein lügenstrafen, da wir selbst uns nicht enthalten haben, zuweilen eine mozartische Arie einzuschieben, lieber freilich ein Ensemble. Will man jenem unabweislichen Einfluß großstädtischer Gewohnheit ein Kleines nachgeben, so schränke man wenigstens den Vortrag der Opernsätze ein, so daß auf einen Concertabend höchstens zweie kommen. Nicht übel ist der neugefundene Ausweg, an die Stelle jener postulirten Arien selbständige Lieder zu setzen, wie einige berühmte Sängerinnen gethan. Nur schleicht sich hier leicht eine andere Verkehrtheit ein, nämlich: die Bevorzugung der engeren Lyrik und die Folge mehrerer Lieder, weil eines zu kurz scheint oder die Sängerin nicht so oft hin und wieder spaziren mag. Die eigentliche oder engere Lyrik ist durchaus einsamer Natur, und verliert Keuschheit und Schönheit, sobald sie öffentlich wird. Diese Wahrheit mag der Eitelkeit schwer begreiflich sein: dennoch prägt sie sich dem unbefangenen Gemüthe desto gewisser ein, je öfter man das lyrische Geseufze vernehmen muß. Die Folge mehrerer Lieder aber ist ein Beweis gänzlich abgestumpften Kunstgefühles, wie jeder weiß, der nur einmal zwei ächtlyrische Gedichte mit tiefer Stimmung rasch hintereinander zu lesen versucht hat. Eine vernünftige Folge erleichtert das Verständniß, hebt die Stimmung, steigert die Theilnahme. Da kann die Wahl der Tonarten, die Verschiedenheit der Stimmung, die Gegensätzlichkeit der Gattungen von großer Wirkung sein. Es klingt ermattend, wenn zwei Sätze derselben Tonart, zerreißend, wenn zwei von gänzlich unverwandten aufeinander folgen; und daß selbst das gesunde Gehör des Publicums dieß vernehmen könne, scheinen die großen Tondichter in Oratorien und Opern anzudeuten, wo sie jene Abwege absichtlich vermeiden — doch nicht bloß zu Nutz und Frommen der Gelehrten? Selbst nach zwischengegossenem Pausengespräch dauert die Empfindung,

welche eine Tonart festgesetzt, nachklingend fort. — Eben so ist's auch räthlich, Ernst und Scherz, Wonne und Schmerz wechseln zu lassen, wie es nicht allein die großen Symphonisten unbewußt von selbst in ihren Werken thun, sondern auch gute Concertisten in ihren Satzstellungen beabsichtigen. Endlich wirkt auch die Gegensätzlichkeit der Gattungen bedeutsam, als: Vocalität gegen Instrumentalien, Symphonisches gegen Lyrisches, Clavier gegen Gesang ꝛc. Bei Allem aber ist durchaus festzuhalten, daß nur ganze Kunstwerke erscheinen, und zumal die köstliche Einheit beethovenscher Sonaten und Symphonien nicht zerpflückt werde, wie das gottloserweise vieler Orten geschieht.

Aber nicht alle Concerte passen in die hier gegebene Uebersicht; Ort, Zeit, Person, Verhältnisse ändern die Tendenzen, nach welchen wir füglich drei Hauptarten von Concerten unterscheiden können:

1. Allgemeine Concerte, wo das eigentliche Volk sein Genüge fände. Dieß sind diejenigen, die wir im Vorigen besonders im Sinne hatten, die den mittleren und kleinen Städten vorzüglich entsprechen. Aber auch größere Städte entbehren sie nur zu ihrem Schaden. Hier ist Leipzig glücklich bevorzugt durch die trefflichen Gewandhausconcerte, deren Programme oft musterhaft, nur zuweilen zu viel Concessionen enthalten und übermäßig viel einzelne Sätze. Die Zahl der Einzelsätze könnte für ein drittehalbstündiges Concert durchschnittlich wohl auf 6 bis 8 beschränkt werden: da wäre jedes Genus der Kammer- und Concertmusik zu „repräsentiren", und keine Ueberladung zu fürchten.

2. Concerte für besondere Kunstzweige. Hieher sind zu rechnen Oratorien, Symphonie-Quartett-Soireen, historische Concerte, Aufführungen der London-ancient-music-Society. Sie gehören engeren Kreisen der Genießenden an, und sind, mit Ausnahme der Oratorien, passender in großen als kleinen Städten, dürfen wenigstens (in letzteren) die allge-

meinen Concerte nicht verdrängen, da diese den Grundstock alles Oeffentlichen bilden müssen.

3. Persönliche oder Virtuosen-Concerte, in denen die lyrische Gewalt edler künstlerischer Menschlichkeit ihre Triumphe feiert. — In neuester Zeit sind — ich glaube, seit Lißt — ganze Concert-Abende mit persönlichen Leistungen eines Einzigen allein gefüllt worden: dieß ist ein Verderb der Kunst, und dem Künstler wie dem Publicum zuletzt langweilig. Besser ist's daß nach altväterischer Weise eine Vermischung oder Annäherung dieser letzten Art zur ersten stattfinde.

Wie bereits angedeutet, so müssen zum wahren Gedeihen der Kunst die erstgenannten Concerte überwiegen. Man sagt, daß in Paris und Wien dieselben fast verschwunden sind, in Berlin sehr gemindert: die Folge ist, daß die Großartigkeit der Großstadt zu kleinlicher Zersplitterung zerborsten und das freudige Kunstgefühl der Masse verschwunden ist. Für diese ist außer der Herstellung alter einfältiger wohlfeiler Concerte keine Hülfe als die Einführung von Musikfesten, jedoch in etwas anderem Styl als die bisher gewohnten, wovon später. So lange aber weder Musikfeste noch altväterische Concerte in jenen Centralstädten eingeführt sind, müssen die zweitgenannten, bei denen doch gewöhnlich ein tüchtiger Wille strengere Einheit bringt, zum Ersatz dienen. Sie können Treffliches wirken und haben es gewirkt, doch immer mehr in einem kleinen geschlossenen Kreise; diesem zum Vortheil, der allgemeinen Bildung nicht zum Gewinn. Die möser'schen Symphonie-Soireen von 1830, in ihrer Art vollendet schön, zogen nur ein regelmäßiges Publicum von 200—300; die zelter'schen Oratorien in der Singacademie oder Kirche waren besser besucht, nach einer annähernden Schätzung von durchschnittlich 700 Personen. Die letztgenannte Zahl zeigt auch, wohin das Bedürfniß des größeren Publicums neigte; denn wenn auch ein Drittel der Besuchenden aus zufälligen äußerlichen Rücksichten sich einfand, so waren hier immer mehr aufrichtig Hörende als in

den Virtuosenconcerten. Daß die letzten seit einigen Jahren exclusiv geworden und z. B. Lißt einen ganzen Abend nur cembalisirt hat ohne andrer Musik Raum zu gönnen, ist eine starke Zumuthung an das künstlerische Gehör, zumal wenn dabei so viel ungewaschenes Zeug vorkommt wie wir's leider gewohnt sind; unsere zöpferischen Alten würden das unverschämt nennen. Zuweilen mögen an dieser Exclusivität freilich die mitwirkenden anderweiten Kräfte schuld sein, und auch diese anspruchvolle Ungefälligkeit muß gerügt werden; am meisten jedoch kommt auf den Concertgeber an: wenn's dem Ernst ist mit schönen heiligen Dingen, so wird der Ernst nicht fehlen und durch Liebe gelohnt werden.

Beispielshalber stelle ich ein paar Programme gegen einander aus den kleinstädtisch erlebten; ich nenne die Namen nicht, bürge aber für die Aechtheit sowohl der virtuosischen als der allgemeinen Programme.

21. Januar 1846. Große mus. Abendunterhaltung von N. N. Violin-Virtuos aus N.

1. Theil: Fantaisie Caprice p. Viol. v. Vieuxtemps.
Quartett von Haydn, erster Satz.
Variat. brill. p. Viol. vom Concertgeber.

2. Theil: Adagio p. Viol. v. Beriot.
Lied ohne Worte f. Pf.
Carneval de Vénice v. Ernst.

Das einzige Erträgliche im Concert, jenes Kopfstück von Haydn, machte wahre Sensation, das andre erregte nur Klatschen, vornemlich von einigen dickledernen Reithandschuhen, bei einfältigen Unbefangenen aber, die bei uns noch nicht ausgestorben sind, ernsthafte Langeweile.

31. März 1845. Gesang-Concert von N. N. k. k. Hofsänger 2c.

1. Theil: Aria nell' opera gli Arabi nella Gallie, di Pacini.
Scene und Arie aus Cordelia v. Kreuzer.

Fantasie für Pf. v. Thalberg.
Duett für Tenor und Sopran v. Donizetti.
2. Theil: Große Staccato=Bravour=Arie der Königinn der Nacht v. Mozart.
Cavatine v. Weber.
Sonate für Pf. v. Mendelssohn (Hmoll).
Große Concert=Arie von Nicolai.

Dieses etwas bessere Programm litt an dem Mangel richtiger Stellung nach Tonarten und Gattungen und wirkte weniger, als Einiges darin verdiente; sonderbar, daß es Mendelssohn über die sonst geübte Sängerinn davon trug! Die Richtigkeit des ersten (in trefflichem Italienisch benannten!) Satzes war vielleicht vorangestellt, um das Bessere folgen zu lassen. Der Erfolg war getheilte Stimmung ohne schwungvolle Einheit außer bei den erwähnten etwelchen ledernen Handschuhen. Wie man ohne Concessionen und ohne ledernen Handschuh=Succeß, aber doch zu warmer gemüthlicher Befriedigung ein allgemeines Concert rubriciren könne, zeigen nun folgende ebenfalls authentische Programme unseres kleinstädtischen Gedächtnisses:

12. Febr. 1834.
1. Theil: Mozarts Cdur-Symphonie.
Introduct. aus Webers Oberon.
Violoncell=Concert v. Romberg.
2. Theil: Moz. Ouvert. zu Idomeneo.
Claviersonate v. Beeth. Cdur.
Moz. Ouvert. zur Zauberflöte.

2. März 1841.
1. Theil: Moz. Don Juan: Ouv. Introd. Duett.
Beethoven: Mondschein=Sonate (Cismoll).
Bach: O daß ich tausend Zungen hätte*).
Beethoven: Duo f. Clav. Vcello Op. 69.

*) Dieß ist ein Wagniß, worüber wir uns kundiges Urtheil erbitten, nämlich ein Arrangement aus dem temp. Clav. Die Fuge in Edur:

2. Theil: Moz. Ouv. zu Titus.
Beethoven: Claviertrio in Es (Op. 1).
S. Bach: Ein feste Burg ist unser Gott, Cantate.

11. Febr. 1835.
1. Theil: Romberg: Macht des Gesanges.
Beethoven: Cmoll-Symphonie.
2. Theil: Mozart Ouv. zur Entführung.
Haydn: Jagdchor aus den Jahreszeiten.
Hummel: Rondo brillant, Adur.
Mozart: Ouv. zu Figaro.

23. Oct. 1844.
1. Theil: Mozart: Ouv. zum Schauspieldirector.
Weber: Scene und Arie aus dem Freischützen.
Mozart: Hymne Ddur.
2. Theil: Beethoven: Claviertrio, Gdur.
Mozart: Sopran-Arie aus Cosi fan tutte.
S. Bach: Gloria in excelsis deo (Gdur-Messe).

Wir haben alle diese Beispiele nur dazu hingestellt, um zu zeigen daß sich ohne Schimpf und Possen in baarer Wirklichkeit ein poetisches Programm darstellen läßt, sobald man dran geht, es ohne Menschenfurcht zu entwerfen. Dabei entgehen uns nicht die Schwächen auch dieser sonst geliebten Programme — sie sind auch langsam aus niederen zu höheren Productionen empor gestiegen — aber niemals sind sie Pulver für fashionable Langeweile gewesen, das ist zu bezeugen. Von den mir sonst bekannten sind, wie erwähnt, die leipziger oft ganz glücklich arrangirte Programme, wenn nur nicht so viel — etti und — ini und andrer Syrup drin vorkäme — unter an-

E fis a | gis fis .... für vier Stimmen. Es machte einen herrlichen Eindruck, wie denn mehrere jener Fugen z. B. die in Es (Es — | B as | g C b...) sich recht gut singen und orgeln lassen, auf dem Clavier dagegen matter klingen. — Läßt sich auch critisch dagegen etwas einwenden, so war es doch Kennern und Laien lieb.

dern in den sonst sinnigen im März und April 1844, die mir eben aus der schumannschen Musikzeitung vorliegen. Bei allen und jeden dergleichen Exhibitionen kommt man immer auf die erste Frage nach den Staatsverfassungen zurück, nämlich: ist's besser Autocratie oder Republik? Und die Antwort wird sein wie sie von Anfang der Welt gelautet hat: Eines schickt sich nicht für Alle! — und: duo cum faciunt idem, non est idem. Also können wir keine allgemeine Rathschläge geben als welche Gesinnung und Lehre betreffen; denn in der Praxis schlägt wohl einmal die bestconstituirte Aristocratie in Kakistocratie um, und niemand weiß warum.

Wie weit zum Gedeihen vernünftiger Concerte die Critik in den Zeitungen mitwirken könne, ist bei dem heutigen Stande unserer Critik (namentlich der trivialen großstädtischen — denn glückliche würdige Ausnahmen finden ja statt, denen wir von Herzen Mehrung wünschen) schwer zu beurtheilen. Selten ist schon, was doch in poetischer Rücksicht das erste sein müßte, eine Beurtheilung des Programms, ja diese wird gelegentlich übel genommen oder verlacht, da sie doch, in Güte und Wahrheit gesprochen, den hoch- und kleinmüthigen Directoren ihre Wege weisen könnte, den zahlreichen, die vor Rück- und Seitensichten nicht zu der Einsicht kommen, daß sie niemanden dienen dürfen als dem heiligen Geist der Töne. An jene Beurtheilung des Programms läßt sich manches practische Glied anknüpfen: wie oft spricht ein Satz nicht an, weil er halb, weil er undeutlich, weil er falsch gestellt war! — Auch das Umgekehrte freilich findet statt, eine vorlaute Beurtheilung resp. Verdammung des Programms das man nicht versteht, wie vor einiger Zeit die unwürdigste Verunglimpfung der möser'schen Symphonie-Soireen*); da ward ein würdiger Mann um würdiges Streben getadelt, der sowohl äußerlich als in-

*) Hamb. Correspondt. 1844 No. 49. Vgl. dagegen N. Mus. Zeitg. v. Schumann 1844 No. 29. 30.

nerlich in seinem Rechte war, und niemanden Concessionen machte; der innerlich dem einen poetischen Ziele stetig hingegeben, äußerlich durch sein Bekenntniß wenigstens hätte geschirmt werden müssen: dem ward ein Vorwurf gemacht, weil er diesem Bekenntnisse treu die Gleichgesinnten einlud, ob sie mit ihm zusammen genießen wollten; der niemals ein hündisches Programm gesudelt, niemals Feindselige tyrannisch zu bekehren oder Freunden zu heucheln Miene gemacht. Das war denn freilich auch Programm-Recension; statt solcher aber lesen wir lieber noch wässerige Berichte über verstimmte Geigen. — Diese letzten benebst den übrigen wohlbekannten Sächelchen: „donnernder Applaus, colossaler Beifallssturm" können bei Wohlgesinnten, bei vernünftigen Freunden der Kunst schon nichts mehr als jenes gelinde Lächeln erwecken, das nicht ganz von Bosheit ledig ist, wie wenn man vom Toastjubel eines Festmahles, von der Statuenweihe eines liberalen Deputirten hört. Jene harmlosen berliner und pariser Stürme bedeuten schon längst nichts weiter mehr als das Trommeln der göttinger Studenten, welche den academischen Concerten mit ihren Füßen jederzeit Beifall spendeten, zum Zeichen daß es aus war. — Ein andächtiges Publicum, das mit verklärten stummen Mienen die Töne einsaugt, ist in sich glücklicher, den Künstler lohnender, als tausend boulevardische gamins aux gants jaunes. Eine passende förderliche Critik hat sich auf nichts einzulassen als zunächst das Programm und den Director (Concertgeber) zu beurtheilen: nach diesem maßet und stufet sich schon ein großer Theil des Erfolges; dann mag corollarie über Hals und Büste der Primadonna ein Epigramm zugefügt werden — es schadt so weniger; endlich statistische Notizen, Heiserkeiten, Zahl der Billets... bei letzteren würde jedoch die gewissenhafte Statistik sich nach dem numerischen Verhalt der Freibillets zu erkundigen füglich nicht unterlassen. Wem weiter in die Statistik einzudringen Beruf ist, der wird mit den Freibillets die gedungenen Reithandschuhe zu

summiren nicht vergessen, und hier interessante Parallelen zwischen Paris, Berlin, Wien ꝛc. und kleinen Städten anzustellen wissen.

Wozu dieser Misere so viel Aufmerksamkeit? möchte Einer fragen. Wir antworten: Misere ist's, was der Pöbel dem Pöbel aufspielt — dieß ist des Zornes und der Verfolgung werth nicht um seiner Größe willen, sondern weil es der Größe den Weg verrennt; ein Heiligthum aber ist die Kunsthalle, wo der Geist zum Geiste spricht, wo der ächte fromme Künstler voll Liebe zur Menschheit, voll Achtung zu den bedürftigen Jüngern der Kunst mit Begeisterung dichtet und nachdichtet, was unsterbliche Geister vorgesungen. Und um so ernster Dinge willen darf man wohl zürnen, wo Unreine sie besudeln. Der wahren Verbreitung der Kunst ist nichts förderlich als Ernst, nichts verderblich als Leichtsinn; das kann jeder Clavierlehrer, ja jeder Tanz- und ABC-Meister an sich erfahren.

## 4. Musikfeste.

In Deutschland sind seit einigen Jahren vielbesuchte Feste gefeiert, deren Mittelpunct die Kunst des Herzens war, der in unseren Tagen die meisten Opfer dargebracht werden; außer Deutschland haben dieselben wenig Verbreitung gefunden: deshalb wenden wir, von den auswärtigen ohnehin unvollständig unterrichtet, den vaterländischen unsere Betrachtung zu. Es wird zur Aufklärung über den Werth dieser Feste wichtig sein, die Beweggründe, die leitenden Ideen und Tendenzen, endlich die Mittel derselben zu erkennen.

Die allgemeinsten unter den äußeren Beweggründen der Musikfeste sind: das Bedürfniß nach persönlicher Betheiligung, nach Geselligkeit, nach Oeffentlichkeit und Volksthümlichkeit. Was die erstgenannten betrifft, so ist es ein Vorzug der letzten Zeit in mancher Weise zu nennen, daß der Deutsche jetzt lieber und leichter in große Geselligkeit eintritt, und dieselbe auch künstlerisch zu erhöhen sucht; auch daß er sich mehr persönlich betheiligt bei großartigen Zwecken, ist ihm zum Ruhm zu rechnen nicht bloß auf diesem Gebiete. In diesen Puncten erkennen wir einen Vorzug vor den vergangnen Zeiträumen, obwohl wir die gute alte Zeit, die solcher Feste nicht bedurfte, gar nicht gegen die unsere herabsetzen mögen. Wie nun jene persönlich gesellige Wirkung wenigstens auf diesem unsern eigensten Boden öffentliches volksthümliches Annähern hervorruft, wie sie Stämme und Geister verschmilzt, und gleich den übrigen gro=

ßen Associationen ein künftiges größeres Leben unseres Volkes verspricht, das haben begeisterte Freunde so beredt gepriesen, daß wir uns hier weiterer Ausführung entschlagen können. Vielmehr wenden wir uns zur Betrachtung des Inneren, nämlich der leitenden Ideen welche jenen Festen zu Grunde liegen.

Man kann die Musikfeste zuerst als vergrößerte Concerte ansehen, in welchem Falle dann die oben sogenannten allgemeinen Concerte die Grundform bilden. Es kann mit solchen Kräften wie sich zu einem großen Feste zusammen finden, dasselbe was in gewöhnlichen städtischen Concerten, nur in größerem Maaße, ausgeführt werden. Dieses ist mehrmals geschehen, scheint uns aber nicht genügend für die Großartigkeit der Mittel; denn es ist nicht unbillig, Außerordentliches auch im Inhalte zu erwarten, wo die Form vergrößert ist. So tritt denn auch hier als erste Frage wieder die nach dem Programme hervor. Wir erwarten nicht bloß, daß die erste Pflicht gediegenen Inhalt vorzuführen erfüllt werde, sondern daß auch dieser Inhalt insbesondere großer Formen, Mittel und Kräfte bedürftig sei. Deshalb wird das Seltengehörte, Schwierige, Vielstimmige — Alles mit Voraussetzung poetischen Werthes — den Vorzug verdienen vor dem allzu Bekannten, leicht Ausführbaren, Minderstimmigen — damit nicht gar ein genügsamer Laie ausrufe: das haben wir bequemer zu Hause! Hier berührt sich, wie so oft, practische Nutzbarkeit und ideales Bedürfniß; schon Socrates sagte: das Vernünftige ist auch immer das Nützlichste. Natürlich wird Niemand behaupten, die Cmoll-Symphonie gehöre als bekannt nicht in das Musikfest: vielmehr ist hier die Schwierigkeit der (vollkommenen) Ausführung und die Größe des Inhalts in sich Rechtfertigung und Aufforderung genug, daß sie auf jedem Musikfest erscheine. Ebenso wird es auch nicht die Schwierigkeit ohne Weiteres sein, die ein Tonbild der Oeffentlichkeit bestimmt, sondern diejenige nur, die wirklich in engeren Kreisen unausführbar, als acht- und überachtstimmige Ge-

sänge, doppeltes Orchester, Symphonien mit Chören u. s. w. Ueberhaupt aber muß die große Musik vorwalten. Am besten wäre, alles Lyrische rein auszuschließen, da hiefür an unzähligen Orten immerfort Gelegenheit ist, da die Virtuosen schon im gemeinen bürgerlichen Leben unabweisbar sind, da endlich die Gelegenheit, Massenhaftes und Bedeutendes, Außergewöhnliches darzustellen, eben hier recht ausgenutzt werden muß; wenn nicht solcher Kraftaufwand verschwendet sein soll. Der einzige Verlust, den man dann beklagen möchte, wären einige glänzende Namen, deren man entrathen kann, wenn man ehrlich Musik machen will. Wozu eine zeitungsberühmte Stimme, ein römischen Reiches Erzhämmerer, wo es lediglich auf Adel und Größe des Stoffes ankommt? Bedurfte es der Mehrausgabe von fast 600 Thlrn. für das hamburger Musikfest, um dasselbe mit zwei Claviersätzen zu mehren, deren einer obendrein des Festes nicht würdig? Bedarf es celebrirter Namen zur Direction, aus der Ferne berufen und königlich ausgestattet, wenn am Orte ein tüchtiger Dirigent? Es sind oft Tausende hingegeben, die der Sache nichts nützten, sondern nur dem äußeren Glanze. Auch dieser hat sein Recht, ja wir möchten ihn noch erhöht wissen, aber auf eine Weise, daß dem Volke etwas von dieser Pracht zu Gute käme.

Ueber die eigentliche Tendenz dieser Feste nämlich ist man noch wenig im Klaren. Zum Begriff eines Festes gehört doch wohl die Theilnahme einer großen Masse, ja nach altrömischer Weise des ganzen Volkes. Wo die (ideale) Menschheit feierlich im Glanze ihrer Werke erscheint, da muß die (concrete) Menschheit auch in Fülle hinzutreten; das erst ist eine wahre herzerfreuende Feier. Da strömten zu Olympia viel Tausende zusammen, zu empfangen und zu preisen ihres Vaterlandes Herrlichkeit; in Rom fand sich Knecht und Herr menschlich zusammen bei den Freudenspielen in unzählbaren Schaaren; noch unser Mittelalter kannte solche wahre Feste, deren eines, der Krontag des Hohenstaufen Friedrich, lange in der Deut-

schen und Wälschen Gedächtniß blieb. Und da feierten sie zehn, dreißig, ja wohl hundert Tage lang, und schwammen im Genusse des Lebens daß alles Leben ein Fest schien, zumal weil da Reich und Arm sich gleichstufig freuete, weil's dem Armen nichts kostete. — Solche Genußfähigkeit wie in Altrom haben wir nie gehabt, und schelte einer wie er will über unserer Zeiten Genußsucht — wir glauben: Sucht und Lust für dergleichen Feste im großen Styl sind dahin. Das zeigen nicht bloß die (weit kürzeren) englischen und deutschen Pferderennen, sondern auch die künstlich erzierten baierschen Volksfeste: die Tage der alten Feste sind vergangen, wir haben sie nicht mehr und dürfen sie nicht haben in den Tagen der Freiheit und der Arbeit. Aber das dürfen und können wir: ein Fest wirklich zum Feste machen, indem wir erkennen, daß ein Fest ohne Volk nichts ist; es sei denn daß man einen Jenny-Lind-Tag im Theater ein Musikfest nennen wollte, wo ein kleiner Theil des Volkes, der begütertste, mit schwerem Geld sich theuren Genuß kauft.

Der Name thut viel zur Sache: ein Fest ist's nicht, was einigen Glücklichen zugehört, sondern nur wo Fürst und Volk in aller Freude und Herrlichkeit des Lebens zusammen schmelzen: das ist ein Fest. Solches ächte Musikfest haben wir noch nicht gehabt, können's aber erwerben. Es ist nicht unumgänglich nöthig, daß der ganze Umfang des Festes, daß die einsame Kunst und der Wissenden stillere Genüsse und Berathungen aller Welt angehören: aber der Haupttheil muß dem ganzen Volke zugänglich werden, sonst bleibt das ganze ein kostbarer flimmernder Schein. Wie dieses möglich zu machen, mögen bessere Oeconomen als wir sind untersuchen, doch geben wir einige leichte Vorschläge. Zuvörderst können manche große Städte, die bei Königs Durchreisen oder Bürgermeisters Jubiläum so schöne Summen für die Festlichkeiten höherer Kreise disponibel haben, auch für ein solches Fest — es braucht nicht jährlich zu kommen! — ein Erkleckliches beisteuern, was sich

besser verlohnt, wenn auch nicht so offenbar wie in jenen häufigeren Fällen. Diesen werden sich, wenn unsere Vorschläge gelten, die Fürsten und Großen, die Reichen, die begeisterten Dilettanten mit freien Beiträgen anschließen. Die sämmtlichen Mitwirkenden in Chor und Orchester können ebenfalls beitragen mit Gut und Blut für die Ehre, am vaterländischen Feste zu wirken. Wenn dieß Letztere nicht überall räthlich scheint, so wird dagegen der erste Vorschlag am wenigsten Bedenken haben, sobald man die Schönheit und das Bedürfniß solcher Feste erkennt und die Beförderung derselben ernstlich will. Bringt es auch nicht so viel ein, wie die Erbhuldigung des Erbherrn, so thut es doch mehr Gutes in denjenigen Kreisen deren geistiges Leben sonst so sehr beschränkt ist; und auch einbringen kann's, da ein gesteigerter ja überfüllter Verkehr dem ganzen Gemeinwesen zu Gute kommt. — Von den so gewonnenen Summen würde nun verhältnißmäßig theils die äußere Oeconomie bestritten, theils der Künstlersold, welcher bei einiger Einschränkung virtuosischer Berufungen und Enthaltung von journalberühmten Namen bedeutend geringer ausfallen, und nicht wie in Hamburg (1841) mehrere Tausende verschlingen würde. Dadurch wäre es möglich zu machen, daß wenigstens das große geistliche Concert und das allgemeine (weltliche) dem Volke ohne Eintrittspreis zugänglich würde. Natürlich lassen sich hier manche Modificationen denken, als: geringer oder zwei- dreifach verschiedener oder gar kein Eintrittspreis; Eintrittspreis für Einen Tag, den stillen gelehrten, etwa mittleren Tag, wo auf das Volk mindere Rücksicht stattfindet als auf die Künstler, — während dagegen die übrigen frei wären u. s. w. Auf diesem Wege scheint es erfüllbar, was doch eigentlich die Musikfeste im Stillen, mit und ohne Bewußtsein, zum Zwecke haben: Verbreitung und Verherrlichung der Musik, Veredlung der Menschheit durch die Kunst. Denn verbreitet wird die Kunst nicht, indem sie den Künstlern die sie haben, und den wohlhabenden Dilettanten die sie kau-

fen, geboten wird; verherrlicht selten, wo meist ein sattes blasirtes Publicum für Geld zusammen läuft; veredelt wird kaum ein kleiner Theil der Menschen, oft der unfähigste, wenn die Hallen vornehm geschlossen sind. — Und am Ende — das Beste ist auch das Nützlichste! — kommt ein so veränderter Zustand, solch dem Volke zugewandtes Kunstleben ja nicht allein dem Volke, sondern auch den Künstlern zum Vortheil! Denn diejenigen Geiger und Meister Hämmerlinge und Quinkelirjungfern, welche nicht um Gottes willen vor Gevatter Schneider und Handschuhmacher aufspielen mögen — sie taugen nicht für's Musikfest, und werden von niemanden vermißt werden als von einigen Zeitungscritikern und manchem hypochondern Dilettanten.

Sind wir über die leitenden Ideen und Tendenzen einverstanden, so entsteht die weitere Frage nach den Mitteln, mit denen ein wahres Volksfest auszuführen ist. Außer den genannten äußeren oder öconomischen, die wir so eben berührt, ist nämlich die schwerere Frage nach der besonderen Ausführbarkeit noch zu erledigen. Wiederum treten uns als nächste Puncte entgegen das Was und das Wie, oder das Programm und die Direction, neben welchen hier noch als Drittes hinzutritt das Wo, da das Local zu Volksfesten nicht so gleichgültig ist wie bei engeren Concerten. Ueber die allgemeine Haltung des Programms ist im Vorigen genug gesagt; hier sind dieselben Forderungen zu erfüllen, nur in größtem Maaße sowohl des Stoffes als der Form. Es wird die Ansicht erleichtern, wenn wir an zwei bekannte Programme anknüpfen, die viel Schönes und manches Verfehlte boten.

In Hamburg hat im Sommer 1841 ein solches Fest stattgefunden, welches an äußerem Glanz wohl wenige seines Gleichen hatte: der sinnlichen Heiterkeit des Lebensgenusses war ein Feld geöffnet, wie es nur die reiche gastliche Handelsstadt den zahlreich herbei geströmten (angeblich 10,000) Fremden bieten mochte. So war denn auch die vorbereitende und

durchklingende Stimmung aufgeweckt, fröhlich, künstlerisch ausgelassen. Auch die technischen Vorbereitungen waren angemessen: ein dreitägiges Fest, eine schön entworfene Tonhalle, eine anmuthig verzierte Kirche, ein genaues Verzeichniß der Stunden und Orte, wo sich die Massen finden, berühren, darstellen sollten. Die Dreitägigkeit scheint der angemessenste Zeitraum zu sein, wie es auch schon herkömmlich geworden ist: in ihm ist darzustellen ein geistliches Concert, ein weltliches, ein allgemeines. Das erste wird vorzüglich deutsche Oratorien unzerstückelt und möglichst vollkommen vorführen; das zweite am meisten den Künstlern, allenfalls besonderen Kunstrichtungen gewidmet sein; das dritte muß noch mehr als das erste dem ganzen Volke zugehören, und deshalb die wahrhaft große Musik hier in möglichster Mannichfalt erscheinen. Wenn außerdem Privat-Concerte stattfinden, wie in Hamburg damals Lißt einen vierten Tag für sich in Anspruch nahm, so ist daran weiter nichts zu erinnern, als daß sie nicht mehr zum Feste gehören. Ebenso wenig wie diese, können die Liedertafeln als eigentliche Musikfeste für sich allein wirken: sie dürfen beitreten, sie mögen als Tendenzvereine ihre löbliche Geltung behaupten: dem ächten Begriffe eines deutschen Musikfestes im höchsten Sinne, wie oben entwickelt, entsprechen sie nicht.

Am ersten Tage des hamburger Festes führte Fr. Schneider mit 400 Sängern und 180 Instrumentisten Händels Messias in der großen Michaeliskirche auf. Die Bauart der Kirche, die sich inwendig dem (gleichschenkligen) Kreuze, auswendig dem Quadrate nähert, und ein verhältnißmäßig kleines Mittelschiff unter vier Seitenhallen hat, schien dem Klange nicht günstig; da sie nun auch mit Zuhörern gefüllt war, so bewährte sich diese Sage bald, indem der Klang jenes Riesenchores nicht seiner Masse angemessen war. Selten ist es möglich, das Local zumal für kirchliche Aufführungen ganz frei zu wählen; dagegen möchten wohl einige acustische und statistische Berechnungen hier an ihrer Stelle sein, denen wir gründliche

Untersuchungen von Mathematikern wünschen. Zuerst ist die allgemeine architectonische Gestalt, ob hoch oder flach gewölbte, elliptische, vielwinklige oder ebene Decke, zu untersuchen. Die größte Schallkraft habe ich bei flachgewölbter Holzdecke gefunden, doch ist die Klangschönheit größer im hochgewölbten Stein; ein bestimmtes Urtheil läßt sich nur durch zahlreichere Beispiele und strengere Berechnung als uns vergönnt, erwerben. Sodann das Verhältniß der Sängerzahl zur Zuhörerzahl. Da man die Zahl der letzteren zum Voraus durch die Größe des Locals und durch frühen Billetverkauf annähernd bestimmen kann, so wäre nicht unangemessen, hiernach die Zahl der Wirkenden zu mindern oder zu mehren, wenn das um persönlicher Verhältnisse willen gut anginge. Mir scheint das natürlichste Verhältniß beider 1 : 10 oder 1 : 8 zu sein; 1 : 6 und 1 : 5 ist schon ein wenig übervoll, doch freilich das heute gewöhnlichste; enger darf das Verhältniß jedoch nicht werden wenn nicht der Eindruck leiden soll. Also 40 Wirkende zu 200 Hörern wäre das engste der angemessenen Verhältnisse, wo nicht schon zu enge; für 600 (genau 550) Wirkende mußten also nach dem Satze 1 : 5 wenigstens 3000 Zuhörer gerechnet werden. In Hamburg waren am Messiastage 554 Wirkende, 2290 Hörende, also 1 : 4¹/₇. Vielleicht ist diesem Umstande, abgesehen von anderen Localverhältnissen, die Minderung der Massenpracht zuzuschreiben: nicht Alles wirkte so zauberisch wie die sonst trefflichen Kräfte erwarten ließen. Freilich müssen in jener Zahl der 600 Wirkenden auch manche Schwächere — Statisten und Zierpfeifen — mitzählen; aber diese können, wenn sie bei gewöhnlichen Singvereinen etwa ein Fünftel ausmachen, unter den zum Feste wirkenden wohl höchstens zu einem Zehntel angeschlagen werden; somit hätten wir also nach dem Anschlage von 540 Wirkenden auf wenigstens 2700 Hörende zu rechnen (genau 522 : 2610). Wenn in Wien oftmals von 1000 und mehreren Wirkenden erzählt wird, so muß man, zum Geringsten das Fünffache an

Hörern angenommen, über solche Musiklust erstaunen. — Noch eine Frage bleibt übrig: von den Verhältnissen der Instrumente zu den Stimmen, und dieß ist eine sehr schwierige, obwohl sie dem gewöhnlichen Bewußtsein näher liegt, das schon in der Oper über starkes und schwaches Orchester zu urtheilen pflegt. Die Begleitung der Soli einstweilen übergehend —(denn theils ist diese an viele Besonderheiten geknüpft, theils in Bachs und Händels und Mozarts Werken trefflich beantwortet) — erkennen wir bei den Chören als das passendste Verhältniß zum vollen Orchester dieses: 3 : 1 — aber auch das engere Verhältniß 2 : 1 ist wohl erträglich, manchmal sehr schön; ein näheres, als $1\frac{1}{2}$ : 1 oder gar 1 : 1 ist unerträglich, wie neuerer Bühnenunfug lehrt; obwohl eine neue (französische) Doctrin behauptet, daß im Verein von Gesang und Orchester **nicht** eben immer die Menschenstimme überwalten müsse! — Das hamburger Verhältniß 400 : 150 = $2\frac{2}{3}$ : 1 war ein günstiges und in den gelungensten Stellen herrlich wirksam. In Lübeck war 1839 auf dem ersten Nd. Musikfest das Verhältniß 2 : 1; 270 Sänger gegen 130 Instrumentisten. — Ferner: die Menschenstimme übertönt das Saitenspiel, steht mit dem Holz ungefähr gleich, unterliegt dagegen dem Blechspiel. Hieraus folgt daß auch ein Verhältniß des Blechs und Holzes zu den Saiten, wie aller zusammen zur Menschenstimme gesucht werden kann. Das alte händelsche Orchester hatte außer den Geigen nur wenig Instrumente; Mozart fügte zu jenem die mannigfaltigeren Bläser seiner Zeit, in welcher Form wir den Messias heute zu vernehmen pflegen. Das volle mozartische Orchester, von dem beethovenschen und dem neueren nur in wenigen Zufälligkeiten unterschieden, besteht in fünf oder sechs Geigen — (letzteres Beethoven, der die doppelten Violen, auch Vcelli, liebt); sodann in 12 Blasinstrumenten wenigstens, nämlich Flöten, Oboen, Clarinetten, Fagotten, Hörnern, Trompeten je zweistimmig; endlich treten zuweilen hinzu 2 oder 3 Posaunen,

Pauken, Ophicleiden u. s. w. Rechnen wir Pauken nebst einfacher Posaune zu jenem ersten Anschlage, so haben wir mit den 6 Geigern und 12 Bläsern 20 selbständige Stimmen. Es versteht sich daß den 12 Bläsern (resp. 13) wenigstens eben so viele Geiger entgegen stehen müssen, um verständlich zu bleiben; es fragt sich nur, wie weit das Verhältniß auszudehnen sei. Hierüber habe ich wenig Erfahrungen, glaube aber nach eignen Erlebnissen als das natürlichste feststellen zu dürfen, daß die Bläser zu den Geigern ein Viertel, höchstens ein Drittel seien; also 12 Bläser 36 Geiger u. s. w. Ungefähr in diesem Maaße war die Vertheilung in Mösers Symphonieabenden in Berlin; in Hamburg noch weit günstiger für die Geigen, nämlich 152 Geiger (Vi. Va. Vc. Cb.) gegen 38 Bläser.

Die ebenberührten Fragen, welche hier nicht zu Ende zu führen sind, sollten nur andeuten, wie vielen Bedingungen so große Aufführungen unterworfen sind, und wie weit man vorher den möglichen Uebelständen begegnen könnte. Sehr viele dieser Uebelstände verschwinden von selbst bei tüchtiger Ausführung und in gothischen Kirchen; dasselbe darf man im Ganzen von dem hamburgischen Feste rühmend behaupten; auch die Berichte von dem lübecker Fest (1839, Juli) preisen eben so die herrliche Oertlichkeit der Marienkirche. Gehen wir weiter in der Ansicht des hamburger Festes. Der Messias ward im Allgemeinen würdig und prachtvoll, wie es diesem Werke geziemt, aufgeführt. Wir übergehen die Art und Weise des besonderen Vortrages namentlich der Tempi*), um sogleich einen Punct zu berühren, der eben für ein solches Fest von

*) Vergl. Neue Mus. Ztg. v. Schumann 1841 August 3. 6. — Schneider war persönlich mit meiner Betrachtung der Tempi nicht einverstanden. Ueber so zarte Dinge läßt sich nicht mit zwei Worten entscheiden; ich habe dem ehrwürdigen Manne gegenüber meine Ansicht meist festgehalten, zum Theil vertheidigt N. M. Ztg. 1844 April 15.

Wichtigkeit ist. Es sind nämlich in Hamburg sieben Nummern ausgefallen — gestrichen, wie man es nennt, nämlich:

1. Der Chor des ersten Theils No. 7: Geheiligt bringt ihm Preis (Gmoll).
2. Tenorarie: Erwach zu Liedern der Wonne (Bdur).
3. Recit. Zu welchem von den Engeln rc. Chor: Lobsingt dem ewigen Sohn.
4. Altarie: Du fuhrest in die Höhe (Dmoll).
5. Chor: Der Herr gab das Wort (Bdur).
6. Tenorarie: Du zerschlägst sie mit eisernem Scepter (Amoll).
7. Sopranarie: Ist Gott für uns, wer kann uns schaden (Gmoll).

Eine Rechtfertigung dieser Streichungen ist nicht erfolgt. Es sind überwiegende Gründe vorhanden, welche gegen alle Streichungen sprechen, zumal großer anerkannter vaterländischer Kunstwerke und obendrein bei großen nationalen Festen. Wohlbekannt sind uns die Gründe für dieselben, die man mit scharfsinniger Beredtsamkeit verficht: theils die Langeweile der Zuhörer, theils die Unzulänglichkeit der Kräfte, theils die Ansichten über das Kunstwerk selbst. Alle diese Gründe scheinen uns ungenügend und lediglich aus Bequemlichkeit und Schwäche entsprungen, anderer Verkehrtheiten nicht zu gedenken. Die unverkürzte Aufführung des Messias, welche z. B. in Emden dreimal durchgeführt ist, dauert (mit den Pausen zwischen den Theilen und in langsamerem als dem hamburger Tempo) 3½ Stunden, also wenig länger als Mendelssohns Paulus, kaum so lange wie die gewöhnlichen Kammersitzungen, wie manches Schauspiel u. s. w. Langeweile, sagt man sonst, gehört zu allen großen Exhibitionen z. B. Toastreden, Huldigungsgrüßen u. s. w. Bei uns ist keiner aus dem Auditorium vor dem Ende entwichen, in Hamburg manche. Langeweile ist ein sehr relativer Begriff, über den wir den Virtuosen erlauben weiter nachzudenken, die lieber ein hunderttactiges Ca-

priccio aus eigner Fabrik orgeln als eine selbständige beethovensche Sonate: wir haben über die volkische Langeweile etwas andre Erfahrungen als die virtuosi dilettanti. Also keine Furcht, daß das Volk gelangweilt werde bei gründlicher Darstellung hoher Kunstwerke! auch Schiller und Shakespear wirken unverkürzt mehr als vom Schauspieldirector beschnitten, das ist Erfahrung. — Eine zweite Entschuldigung wird von der Unzulänglichkeit der Kräfte hergenommen. Nun da möchte man in Hamburg anfragen, ob es so schwer war, zu dem freilich kostspieligen Unternehmen, dessen Bestand jedoch garantirt war, einen tüchtigen Tenor zu gewinnen für dieselbe Summe, die an ein paar Claviersätze verschwendet ward. Nur unverschuldete Zufälle können hier entschuldigen. — Endlich die Ansichten über das Kunstwerk. Ja wohl, man kann sagen: auch ohne jene sieben Sätze ist das Verständniß im Ganzen nicht gefährdet, und dann — wer weiß, wie strenge selbst Händel die Einheit gemeint hat? Läuft doch eine Geschichte um, Zelter erzählt sie — daß Händel den Messias nur so aus allerlei schon vorhandenen älteren Einzelsätzen später zusammen geschmiedet habe, und deshalb nicht allzu philosophisch bei der vermeinten Einheit zu beharren sei! Ehe der Beweis geführt ist, glauben wir's nicht, da eben am Messias klar ist, wie ein Meister im Großen sowohl technische als ideale Verknüpfung durchzuführen weiß, da die Verbindung der Tonarten, die Wechselbeziehung, Gegensätzlichkeit, Steigerung eben hier wunderbar gewaltig, da die innere Entwickelung des biblischen Epos mit einer poetischen Weisheit ohne Gleichen durch den Tondichter selbst entworfen ist.

Man kann freilich dieser Behauptung die Frage entgegen stellen, wie denn bei solcher Unzerreißbarkeit und Unentbehrlichkeit durch den Dichter selbst könnten Aenderungen getroffen werden, da in diesen das Geständniß verborgen liege, daß die Form nicht nothwendig, nicht abgeschlossen sei? Die Antwort ist: dem Schöpfer selbst ist die Form noch ein Werdendes, und

so ist ihm erlaubt, dieß Werdende subjectiv zu fassen, subjectiv umzugestalten. Aber die Erfahrung zeigt, daß auch die Begabtesten bei späteren Ueberarbeitungen oft kälter und critischer verfahren als die schöne Schöpferkraft zugesteht, und so oftmals die erste offene Schönheit vernichten, wie es meist bei Schiller der Fall ist, — zum Zeichen, daß nie wiederkehrt was einmal dagewesen, und daß alle Critik eher zum Zerstören als zum Schaffen neigt. Aber zugegeben, daß der Schöpfer sein eigen Kind noch fernerhin erziehen, beschränken, ausschmücken könne, und selbst wenn's der Welt schon angehörte, doch auf die väterliche Gewalt dauernden Anspruch machen dürfe: so folgt daraus keineswegs, daß dergleichen gefährliche Experimente von einem Anderen, und sei er der Beste, ja neben dem schöpferischen Dichter bedeutend, nachgemacht werden dürfen. So wie das wahre Kunstwerk seiner Zeit auf's Innigste angehört und ohne zeitliche Gestalt einen Theil seines Wesens einbüßt, so gehört es auch dem Schöpfer allein an, und es ist frevelhaft, mit fremder Hand an das zu rühren, was man nur zerstören kann. — Allerdings kann es nicht schwer fallen, irgend einen vermeintlichen Ueberfluß namentlich bei Händel auszuspüren, wie denn die Idee der Unzerreißbarkeit so unbeweislich ist wie alle ästhetische, so daß man leicht Sophismen für und wider finden kann. Nur bei den höchsten Kunstwerken unseres edlen Sängers möchte es auch dem Klügler schwer fallen, den absoluten logischen Ueberfluß nachzuweisen: so im Messias, Samson, Belsazar, Maccabäus. Wer etwa den Maccabäus mit Liedern von Freiheit und Kampf, Niederlage und Erhebung überfüllt findet, der überschauet nicht den ganzen Plan und hat ihn wohl nie aufmerksam durchgehört. Es ist aber leicht nachzuweisen, wie in diesem Oratorium die Erhebung des tiefbedrückten Volkes Gottes gründlich gefeiert werden soll, und jedem dieser Momente die gehörige Auslegung in der Breite gebührt; demnach sind nach der längeren klagenden Einleitung des Dramas die immer höher schwellenden

Kampf- und Freiheitslieder selbst als rhythmisches Gegengewicht wohl angemessen; auch ist der zweimalige Kampf nicht völlig derselbe, sondern in innerem Fortschritte steigend: denn die übermüthige sorglose Freude der israelitischen Sieger, zu Anfang des zweiten Theils treffend in Dmoll characterisirt, kommt selbst wiederum zu Fall, bis sie sich, durch den frommen Führer auf's Neue auferbaut, gegen die eigne Thorheit ermannen, und neugestärkt das wunderbar fromme Lied zu Gottes Ehre singen, das den zweiten Theil schließt; nun erst ist der Sieg gewiß, dessen Feier und Auslegung der dritte Theil enthält. — So ist auch im Messias der innere Fortgang der Theile: Verheißung, Erscheinung, Leiden, Tod, Auferstehung, die neue Welt, der Himmel der Gläubigen — in so klarer Folge entwickelt, und dieselbe so in die einzelsten Glieder hinab fortgeführt, daß man eher die Verbesserer und Beschneider als die einfältigen Verehrer dieses Ganzen bewundern muß. Und Händel wußte auch wohl, was er dem Publicum bieten dürfe; und die englische Aristocratie vor hundert Jahren war nicht reifer im musicalischen Verständniß als das heutige deutsche Volk. — Also darf es nicht der Willkühr des Dirigenten, und sei er der Größte unter den Lebenden, überlassen werden, ein Kunstwerk das nicht er selbst erschaffen, umzugestalten; bei großen nationalen Festen wäre es schon Pflicht, das Ganze zu erhalten, um des Beispiels willen. Und wer wäre endlich der berechtigt Entscheidende? Irgendwo ist die ergötzliche Geschichte passirt, daß man für die Aufführung des Maccabäus, ebenfalls das dumme blöde Volk und die langweiligen Dilettanten fürchtend, eine Verkürzung beliebte; da aber zwei gleichberechtigte Directoren darüber nicht einig waren, so ward beliebt, daß sie jeder für sich die mißliebigen Nummern bezeichneten und das Verzeichniß einem dritten Unparteiischen zur Entscheidung übergaben. Dieser Dritte hatte auch seine besonderen Gelüsten, rubricirte diese ebenfalls, und so kam endlich das heitere Resultat, daß der

ganze Maccabäus gestrichen war, drei Chöre ausgenommen! Da schämten sie sich, und um nicht weiter zu zanken, führten sie ihn ganz auf, und haben's auch nie bereut, und das Volk hat sich erbaut.

Der zweite Tag des hamburger Festes brachte das weltliche Concert in der Festhalle. Das Programm war

1. Theil: Sinfonia Eroica.
Beeth.: Fantasie für Clav. Orchester u. Chor.
Mozart: Sopranarie.
Rossini: Introduct. zur Belag. v. Corinth.

2. Theil: Weber: Ouvert. zu Oberon.
Rossini: Sopran-Arie aus Cenerentola.
Hummel: Oberons Zauberhorn —— versprochen, statt dessen aber ausgeführt: Valse diabolique von Lißt.
Rossini: Ouvert. zu W. Tell.

Die Anordnung dieses Programms ist im Ganzen lobenswerth zu nennen; daß die Cenerentolen-Arie mitlief, mag als Concession hingenommen werden, wenn man erwägt, daß nicht Einer das Programm zu entwerfen hatte: rein poetisch und festlich betrachtet hätten wir sowohl die zierseufzige Salonstimme der Duflot-Maillard als die detonirende übrigens tüchtige Schröder-Devrient mit ihren beiden Arien gern entbehrt, wenn dafür der Messias ohne Diebstahl dahingegangen wäre. Daß Hummels wackere Clavier-Composition mit der lißtschen vertauscht wurde, war ein baarer Verlust; denn abgesehen davon daß die lißtsche Composition vollkommen inhaltsleer, die hummelsche eine der besten jenes Meisters ist, so war auch das Wort des Directors: die Vertauschung geschehe „auf vieles Verlangen" für Viele räthselhaft, nur den Eingeweihten verständlich, da innerhalb des Concerts so viele Stimmen nicht laut geworden, vor demselben ertönende Stimmen das Programm hätten ändern lassen müssen. Wenigstens war's unhöflich zu nennen, daß Lißt, den man mit ziemlicher Auf-

opferung aus London herberufen, nicht das Versprochene leistete, angeblich weil die Lichter nicht schnell genug entzündet werden konnten, um den hummelschen Satz nach Noten zu spielen. Solche Unarten ziemen dem großen Feste nicht.

Der dritte Tag war dem gemischten oder allgemeinen Concerte bestimmt. Für dieses hätten wir nicht die Kirche, sondern die Festhalle bestimmt, weil ein Theil der aufgeführten Sätze weltlich war. Man pflegt dieß mit großer Liberalität zu entschuldigen, und eifert dann über den Eiferer, der die Kirche durch Musikfeste nicht will entweiht wissen. Nun mag man aber altlutherisch oder socinianisch confessionirt sein, in jedem Falle ist begreiflich, daß ein Posaunenconcert nicht in die Kirche gehört. Eher scheint es erträglich, die Cmoll-Symphonie im gothischen Dome zu hören, wie in Lübeck 1839; kirchlich ist sie nicht, doch auch von weltlicher Eitelkeit so weit entfernt, daß der Mißgriff eher durch den ernsten zwingenden Eindruck gleichsam übertragen wird. Das Programm des dritten hamburger Festtages brachte

J. S. Bach: Choral Wachet auf, 4stimmig, ohne Orch.
Beethoven: Fest-Ouverture, op. 124. Orchester.
Mozart: Messe, Cdur.
Fr. Schubert: Ave Maria (Duflot-Maillard).
P. E. Bach: Heilig, heilig ꝛc. 8stimmig, ohne Orch.
Fr. Schneider: 24. Psalm, Chor u. Fuge.
Graun: Arie, Singt dem göttlichen Propheten.
Grund: Chor und Terzett aus dem Oratorium: Auferstehung und Himmelfahrt.
David: Posaunen-Concert (Queisser).
Haydn: Die Himmel erzählen die Ehre Gottes.

Also zehn Sätze von meist würdigem, zum größeren Theile kirchlichen Inhalt; die Stellung der Sätze nicht eben fein gewählt, doch auch nicht verletzend: dagegen ein Theil der Kirche fremd, ein anderer Bruchstück aus größeren Werken, mehrere Sätze von Lebend-Gegenwärtigen. Die Bruchstücke aus grö-

ßeren Werken gehören in Privat- und Uebungs-Concerte, nicht dahin wo die besten Kräfte dem großen Volke offenbar sollen dargelegt werden; das ist grade wie das theatralisch-dilettantische Declamiren von Tells Monolog auf der Bühne ohne den ganzen Tell und die ganze Schweiz. Daß wir die Werke von Lebend-Gegenwärtigen ebenfalls nicht zu solchem Volksfeste geeignet finden, mag rigoristisch erscheinen: aber man weiß, wie viel Persönlichkeiten ohnedieß bei solchen Gelegenheiten dreinspielen, so daß man wenigstens wünschen muß, der Lebende möge die sonst reichlich gebotene Gelegenheit für seine Werke lieber benutzen als diesen höchsten Schauplatz der Ehren eines Volkes, weil nur zu leicht Consequenzen für die Mittelmäßigkeit aus solchem Verfahren erwachsen. — Nächst dem Posaunenconcert war die Unkirchlichkeit am sichtbarsten in dem schubertschen Liede, das obendrein durch die zärtlichkranken Vortragsfeinheiten verundeutlicht ward, und trotz der virtuosen Duflot nicht zum Herzen sprach. Auch ist die schubertsche Composition an sich gar nicht kirchlicher Natur ungeachtet ihres Textes; es ist ein Concert- und Salonstück so gut wie Mozarts Messen. Es wird diesen edlen tiefsinnigen Dichtern nichts geraubt, wenn man ihnen den weltlichen Standpunct zuspricht, in dem sie allein groß waren. Endlich hätte man von dem göttlichen Sebastian noch etwas Anderes wählen können, als einen einfachen Choral ohne Figurirung, der nicht einmal unter seine höchsten Arbeiten gehört. Für solche Massen und solches Auditorium hätte ein Gesang, in dem alle Kunst dieses Meisters in Melodie- und Stimmführung, in Fugirung und Instrumentation, überhaupt seine künstlerische Weisheit und Herrlichkeit erschiene, einen würdigeren Gegenstand gebildet, als ein einfacher parallelstimmiger Choral, den man in sächsischen Landgemeinden eben so gut hört. Ist denn die Cantate: „Ein' feste Burg" oder die Litanei: „Nimm von uns Herr" oder das 8stimmige: „Singet dem Herrn ein neues Lied" so wenig in der Welt bekannt oder so übermäßig,

daß man um Sebastian vorzuführen, nach dem Choralbuche greift? Zu jenen eben genannten Sätzen aber bedarf es wirklicher Kraft, Anstrengung, massenhafter Darstellung und Theilnahme, und so würden sie Kron' und Kranz des Festes sein, ja hier ihre wahre Stelle haben, wenn die Programmatisten recht bedächten, worauf es ankommt. — So auch hätten wir statt jener Weltlichkeiten, die die Kirche entweiheten, eine bach'sche Orgelfantasie erwartet, da diese zum Theil so schwierig und deshalb wenig aufgeführt und bekannt sind; dazu müßte man tüchtige Orgelspieler verschreiben für einen Theil jenes oft unnütz verschleuderten Honorars für glänzende Namen.

Das Programm des lübecker Festes (1839 im Juli) leidet an ähnlichen Gebrechen. Am ersten Tage ward würdig in der Kirche ein ganzes Kunstwerk aufgeführt: Händels Samson. Am zweiten die Ouvertüren zur Zauberflöte, Melusine, Leonore; dazwischen Einzelsätze aus den Opern von Righini, Mozart, Cherubini, endlich drei Virtuosensätze von David, Botgorscheck, Queisser. Ueber die Folge der Sätze läßt sich der Bericht der mir vorliegt, nicht aus (N. M. Ztg. 1839. 30. July). Was die Einzelgesänge und Virtuosen betrifft, so ist darüber genug geredet. Am dritten Tage ward in der Kirche gegeben: Cmoll-Symphonie, Sopranarie Baßarie aus der Schöpfung, Altscene mit Chor aus Glucks Orpheus, Queissers Posaune noch einmal, und der zweite Theil des Messias. Auch hier braucht es nach dem Vorigen keiner weiteren Beurtheilung; nur das ist auffallend, daß hier im ersten Theile gar nichts Reinkirchliches vorkam — denn die Schöpfung wird heute niemand mehr dafür halten.

Von den persönlichen Verhältnissen, welche hier in Frage kommen, sind die wichtigsten: die Befugnisse der Direction und die Berufung fremder Künstler. Je größer das Volk desto größer die Herrschaft: dieß muß vor Allem feststehen, und demnach entweder gesetzlich, oder — was besser ist — persön-

lich dahin gewirkt werden, daß die sämmtlichen Mitwirkenden zu dem einen Ziele mit Strenge und Lebendigkeit hingeführt werden, also zuerst: daß sie gehorchen. In Hamburg ist z. B. geklagt worden, daß bei der Hauptprobe des dritten Concerts (dirigirt durch Hrn. Grund) gegen's Ende ein Theil der Sänger sich ungeduldig entfernte, worauf man das Mißlingen vieler Sätze und den auffallenden Mangel an Präcision, der sich im weltlichen Kirchen-Concert kundthat, schieben wollte. Hier müßte nächst der Persönlichkeit des Directors ein strenges Gesetz eintreten, z. B. daß die Sänger-Billete nach dem Ende der Hauptprobe nur persönlich ausgetheilt werden u. s. w. Das Beste freilich ist nicht zu lehren, nicht zu geben: edle gottbegnadete Kraft und reiner Wille des Lenkers. Wie aber dieses nicht gegeben wird von Menschen, so sollte es auch nicht genommen werden oder verkürzt und beschränkt, wo es einmal ist. Mit Gesetzen ist am Ende gar wenig gethan; alle Comitteen in der Welt rühren nicht ein so gutes gesundes Programm zusammen wie ein tüchtiger redlicher Mann alleine aussinnt, und alle Gesetze bringen nicht die Disciplin, welche der geborne König von selbst schafft. Genug also der Rathschläge nach dieser Seite hin, da sie doch nirgend erfüllbar sind als in ächtem freien Wirken, wo nicht Regeln, sondern das Leben allein gilt. Beispielshalber nur, um nicht lediglich zu verneinen, stellen wir neben das Programm des dritten hamburger Tages ein anderes zum Vergleich, nicht als eitles Privatgelüste, sondern als Versuch, dem Volke und den Gelehrten zugleich genug zu thun am letzten öffentlichen Tage des Festes, der ein allgemeiner nicht kirchlicher doch schwungvoll erhebender sein soll:

1. Beethoven: Fest-Ouverture.
   Eccard: Festlied, Osterlied.
   Mozart: Clavier-Concert (S. Bach: Clavier-Doppel- oder Tripel-Concert).
2. Fr. Schubert: Cdur-Symphonie.

Beethoven: Claviertrio — oder Geigenquintett.

S. Bach: Ein' feste Burg — oder Messe (Adur. Gdur).

Beethoven: Egmont-Ouvertüre.

Wollte man im Uebrigen einen bestimmten Modus für die Auswahl des Programms durch Committee und Majorität erfinden, so könnte, um den Gang zu vereinfachen, zuerst das allgemeine Maaß, dann Zahl, Namen, Nation und Zeit der Tondichter bestimmt werden, worauf dann eine Anzahl der besten Werke durch den Director vorgeschlagen, aus diesen nach Mehrheit der Stimmen gewählt, endlich die Reihenfolge durch den Director angeordnet würde. Das wäre einer von den Wegen, wo das Gesetz von Freiheit getragen nicht schädlich wirkte. — Eine zweite schlimmere Berathung ist die über die Berufung fremder namhafter Künstler. Der besondere Wahlmodus ist nicht bekannt; leicht mag er eben so intricat sein als der über das Programm. Da kommen die Rücksichten auf journalistische Berühmtheit Hand in Hand mit vermeinter und wirklicher Popularität, da heißt es: der Name wird ziehen, wird Hörer und Wirkende mehren u. s. w. Und doch sind eben diese Celebritäten manchmal mehr zur Pein der Direction als zur Verherrlichung des Festes da. Jener Grundsatz, gar keine Virtuosen zu berufen, und der großen Musik allen Raum zu geben, wird sich weniger Orten durchführen lassen: daher scheint denn der nächste Rath, ein Maaß aufzustellen etwa nach der Zahl, z. B. daß nur Ein Gesanges- Ein Instrumental-Virtuos zu berufen sei; oder nach der Nation, oder nach dem Gegenstande rc. Wenn hier ebenfalls des Oberleitenden Vorschläge zur Berathung hingestellt werden, so kann dieß die Entscheidung beschleunigen, nicht aber den Erfolg sichern. Das Einfachste ist, eine Summe disponibel zu stellen und darüber möglichst Einem die Entscheidung zu lassen. — Außer den Virtuosen werden auch Directoren berufen. Dieses hat dieselben Vortheile und Nachtheile wie jenes. Wenn am

Orte ein tüchtiger und anerkannter Director weilt, so ist es der Einheit förderlich, ihn allein wirken zu lassen; auch Disciplin, Popularität und Glanz wird nicht gemehrt — am wenigsten in diesem Falle — durch auswärtige berühmte Namen; und wie die Sache, nämlich das Fest, durch Einheit gewinnt, ist genugsam erläutert. Auch ohne ein häuslicher Stockpatriot und Localphilister zu sein, kann man wohl vertheidigen, daß die am Orte Lebenden ein Vorzugsrecht ansprechen, wenn nicht besondere Verhältnisse und Unfähigkeit von diesem Rechte ausschließen. Warum ward nach Hamburg der berliner Bassiste Fischer berufen, dessen bühnenhafter Vortrag den Messias-Arien so höchst ungünstig war, da doch am Orte der tüchtige Reichel sich erboten und wenigstens gleicher Befähigung war? — Mit dem reichlich gespendeten Künstlersolde, der über das Bedürfniß hinaus geleistet ist, hätte viel Volksthümliches gethan werden können, was dem Feste im Großen genützt und ein dauerndes Gedächtniß herrlicher Tage gestiftet hätte.

Denn dieß ist das Erste und Letzte: wahre Volksthümlichkeit im reinsten und größten Sinne, diese zu fördern und zu befriedigen ist die Idee eines Musikfestes. Es mag sich Manches Zufällige von außen Wirkende anschließen — es mögen Lieder- und Turnfeste, Festmähler und aller Glanz des Lebens hinzutreten: das Innerste nur sei auch an seiner Stelle ungekränkt, der reine Wille der Kunst, das Sehnen nach heiliger Schönheit und deren Darstellung, — so wird das Ganze ein erhebendes Fest sein die Seelen zu füllen, das Volk zu einen, der Menschheit ihre besten Werke in Tonbildern lebendig zu machen. Dazu aber ist nothwendig vor Allem, daß dem Volke ohne Unterschied wenigstens Ein Tag des Festes angehöre, daß die kirchliche Hauptaufführung nicht für Geld stattfinde. Denn nicht für wenige geist- und güterreiche Zuhörer sind jene himmlischen Lieder gesungen, sondern für alles Volk das dem Evangelium zuhören mag. Dazu, um dieß in's Werk

zu richten, sind die größten Locale, die trefflichsten Sänger und Leiter, die reichsten Geldmittel nicht zu groß — und wo sie fehlen, man suche sie: die rheinischen und norddeutschen Dome; und wo sie nicht ausreichen, neuerbaute Tonhallen, mit allem Aufwande heutiger Kunstfertigkeit errichtet: aber man schließe sie nicht dem Volke, sondern öffne sie, um den ewigen Gedichten den Weg zu öffnen zur Menschheit, der sie angehören. Manche Klage über Stumpfsinnigkeit und Unempfänglichkeit, manche über schlechten Kirchengesang, manche über materielle Genußsucht würde verschwinden, wenn wie im pericleischen Athen, der gemeine Bürger am Allerhöchsten Theil hätte was seines Volkes Eigenthum ist. Die Feste dieser Art würden sich vervielfältigen, auch kleinere Städte ein jähriges haben können, und das würde sein zum Segen der Kunst und des Volkes. Nirgend würde sich eine solche Mannichfaltigkeit des Lebens und Wirkens entfalten, nirgend die gleißnerische Lüge eher vom Throne geworfen werden, nirgend die ächte keusche Wonne der Empfängniß in mehreren Herzen erblühen, als eben in Deutschland, sobald nur die Hohen und Leitenden erkennen, wie wichtig dem wahren Volksleben solche Feste sind. Daß aber die heilige sowohl als die deutsche Musik durchaus vorwalte, braucht keiner Rechtfertigung. Gibt doch das gemeine Leben Gelegenheit genug Ausländisches und Unheiliges zu hören, so sehr, daß es dem gesunden Volkssinne hinlänglich zuwider sein müßte, wenn nicht andere Gewalten immerfort gegenwirkten, um jenem seine zeitlichen Ehren zu erhalten! Also in diesem Sinne, ohne prosaische Tendenzarbeit, aber auch ohne leichtfertige lüsterne Buhlerei: — lediglich mit schlichtem herzlichen Volkssinne ist zu wirken in der höchsten Stätte, die die heutige Kunst bietet; so nur werden die Musikfeste ihre Bedeutung für unsere Zeit behaupten, ihren Einfluß auf das Volk verbreiten, ihre Sendung erfüllen.

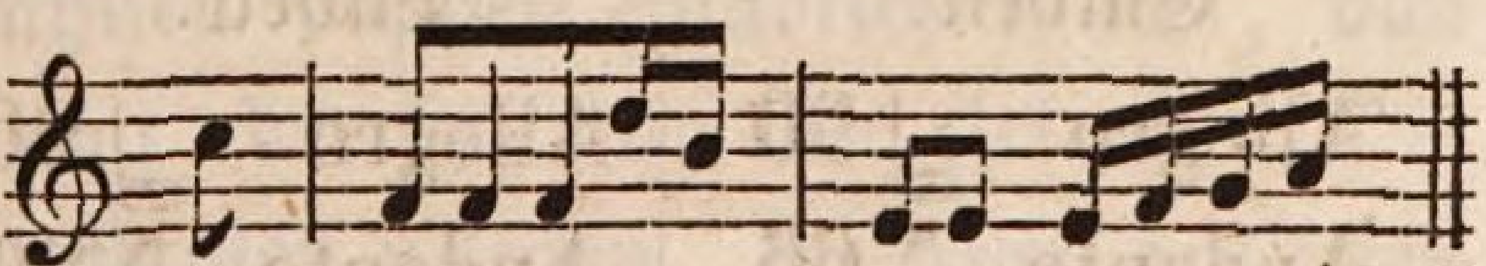
## 5. Practische Erinnerungen und Vorschläge.

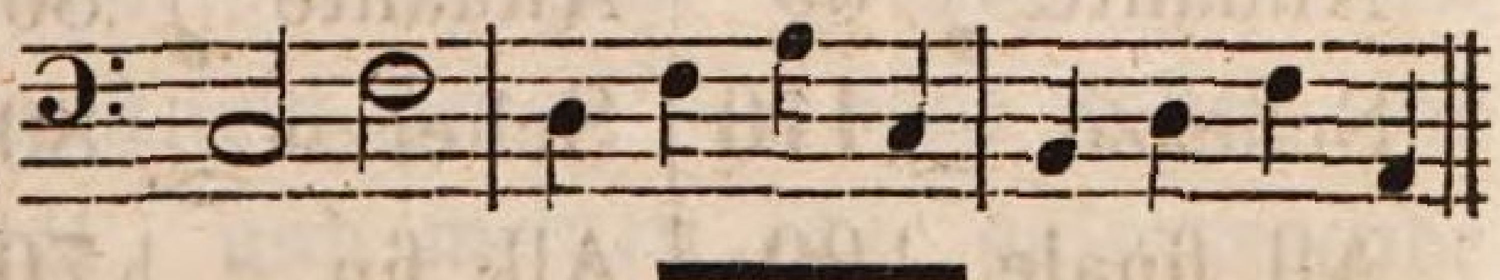
Zum Schlusse dieser ersten Abtheilung sei es erlaubt, einige schwebende Fragen zu berühren und nach Kräften zu erledigen, die im Vorigen theils angedeutet theils verborgen waren, und deren Beantwortung die lebendige Kunstübung zuweilen sehr nahe angeht. Wie manche Ungewißheit waltet ob z. B. in der Bestimmung der Tempi, der Orthographie, des Kammertones; wie eigenthümlich sind bei sonst löblichen Grundlagen die buchhändlerischen Verhältnisse gestaltet, und wie greift alles Dieses oft unvermerkt in das künstlerische Leben ein, so sehr es auch ein Aeußerliches scheint! Versuchen wir, jene Fragen in freierer Weise behandelnd ihre Beziehung auf die Kunst darzulegen.

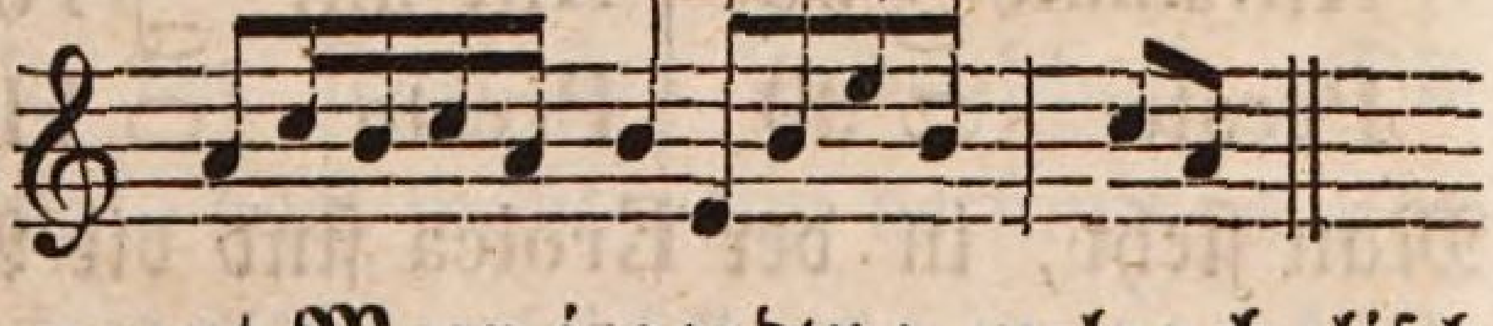
---

Die Untersuchung der Tempi fängt an täglich wichtiger zu werden, je weiter die Jahre uns entfernen von der Lebenszeit Mozarts und Beethovens; denn die Heutigen sind gewohnt metronomisch zu bezeichnen, belehrt durch das Schwanken bei den älteren Meisterwerken. Man kann zwar sagen, daß das Aechte, Classische auch in dieser Hinsicht den Character der Unwandelbarkeit an sich trage, und in den meisten Fällen ist, wie über *Forte*, Piano, Legato, Staccato rc. so auch über die Wahl des Tempo an den Stellen, wo es die Alten unbezeichnet lassen, kein Zweifel. Daß der ganze Messias fast ohne Tempobezeichnung ist, macht keine größere Verlegenheit als derselbe Umstand im temp. Clavier. Freilich gibt es ein Mehr

und Minder bei Allegro und Allegretto, Andante, Adagio und Largo; aber dieses kann selbst der Metronom nicht austreiben, weil das Leben seiner steifen Kälte widerspricht. Und ohne Zweifel wird kein grobes Fehlgreifen stattfinden können bei den Einleitungschören im Messias und Maccabäus, bei den Orgelfugen Bachs, bei dem ersten und letzten Chore des Requiem: ein kundiger Künstler fehlt hier nicht leicht, und Abweichungen nach dem persönlichen Character des Dirigenten oder der Nationalität, dem Stadt- und Volksgeiste, sind unvermeidlich und an sich unserer lebensvollen Kunst nicht schädlich; hat doch selbst derselbe Tonsetzer sein eignes Werk zu verschiedener Zeit verschieden tempisirt, wie das aus der Natur der Tonwelt so leicht erklärbar ist. — Aber jenes Mehr und Minder kann doch auch Verwirrung geben; es tritt namentlich in Frage bei größeren Vereinen, Concerten und Musikfesten. In Hamburg schien beim Feste 1841 das Tempo vieler Messiassätze zu sehr beschleunigt, während die Eroica und die neue weltliche Musik in angemessenem Tempo erklang. Selbst bei S. Bach, wo die Wahl **meistens** unzweifelhaft ist, gibt es Fälle, wo verschiedene gleichwiegende Autoritäten verschieden urtheilen; ich nenne vorzüglich drei Fälle:

1. Fmollfuge im temp. Clav. Th. 1. 2/4 

2. Cmollfuge in der haslingersch. Samml. 4/4 

3. Amollfuge ebenda 6/8 

Die erste unter den dreien nennt Marx irgendwo melancholisch und will sie ernst langsam gehalten wissen; Czerny hat sie in der neuesten Ausgabe des temp. Clav. ♩ = 88 bezeichnet; in diesem raschen Gange gewinnt sie etwas Dämonisch-witziges, was mir angemessener scheint. Die zweite Fuge nimmt Cl. Schumann wehmüthig ernst, etwa ♩ = 85, wogegen andere:

𝅗𝅥 = 76; hier ist die Entscheidung schwieriger. Die dritte spielt Cl. Schumann auf dem Clavier ♩. = 75, während sie auf der Orgel höchstens mit ♩. = 55 verständlich wird.

Die Eroica ward 1830 in Berlin durch Möser, 1841 in Hamburg durch Krebs mit geringen Abweichungen in fast gleichem Tempo ausgeführt, vielleicht daß die letzte Aufführung ein wenig schneller war, so jedoch, daß Pathos und Deutlichkeit vereinigt blieben. Wir stellen die hamburger Metronomisirung hier nach dem Gedächtnisse auf, und stellen zum Vergleich daneben die authentische beethovensche:

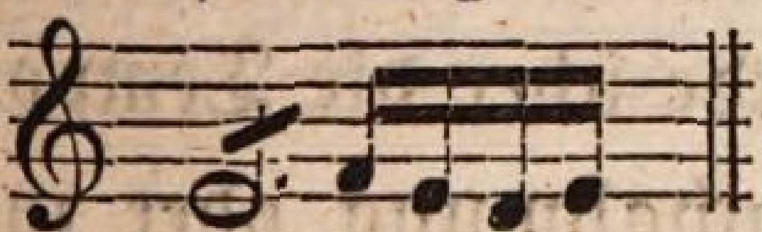
| Krebs. | | Beethoven. | |
|---|---|---|---|
| Allegro | ♩ 150 (𝅗𝅥. 60) | Allegro | 𝅗𝅥. 60 (♩ 180) |
| Marcia funebre | ♪ 66 | M. funebre | ♪ 80 |
| Scherzo | 𝅗𝅥. 100 | Scherzo | 𝅗𝅥. 116 |
| Finale | ♩ 126 | Finale | 𝅗𝅥 76 (♩ 152) |

Die Cmollsymphonie habe ich bisjetzt nur in kleinstem Raume ausführen und nach eignem Gefühle messen können; außerdem ist mir mündlich ein Bericht vom lübecker Feste 1839 bekannt geworden; beide stehen hier zum Vergleich, daneben das später mir bekannt gewordene Original:

| Emden. | | Lübeck. | | Beethoven. | |
|---|---|---|---|---|---|
| Allegro | 𝅗𝅥 90 | Allegro | 𝅗𝅥 90? | Allegro | 𝅗𝅥 108 |
| Andante | ♪ 66 | Andante | ♪ 80? | Andante | ♪ 92 |
| Scherzo | 𝅗𝅥. 110 | Scherzo | 𝅗𝅥. 80 | (All.) Scherzo | 𝅗𝅥. 96 |
| All. finale | 𝅗𝅥 90 | All. fin. | 𝅗𝅥 70 | All. fin. | 𝅗𝅥 84 |
| Presto | 𝅝 90 | Presto | 𝅝 110 | Presto | 𝅝 112 |

Man sieht, in der Eroica sind die Abweichungen bedeutender als in der 5ten Symphonie; sollte dieß in dem mehr objectiven Character der letzteren liegen? Gewiß ist, daß die fünfte nicht allein an allgemeinem Kunstwerth, sondern ganz besonders an Deutlichkeit der Bilder — Plastik der Empfindung, hat Einer gesagt — weit über allen anderen steht.

Außer jener wohlthätigen Erinnerung an Mösers besonnene

Direction, die immer nach würdiger und deutlicher Aussprache des Kunstwerks strebte, ist uns aus derselben Zeit von Berlin manches Verfehlte im Gedächtniß geblieben. Damals hörte man keine Oper in verständlichem Tempo außer den spontinischen; im Uebrigen hallte noch Hoffmanns Klagelied aus den Fantasiestücken hinüber, denn die mozartischen Tempi waren meist verrückt und entsetzlich fieberisch beschleunigt. Ist so ein Tempo, wie zum Allegro der Don=Juan=Ouverture: 𝅝 66 noch verständlich, zumal nach dem krankhaft schleppenden Adagio ♩ 50? Nein! es ist nichts als vollkommen wahnwitzig; die gewaltigen Schritte der Bässe werden Affensprünge, die Geigenfiguren Heuschreckengezirpe: und so ging's fort durch die ganze Oper. Nicht minder verrückt war die Auffassung der Zauberflöten=Ouverture, deren Allegro man zu nehmen pflegte: 𝅗𝅥 112 oder 108, wo dann der Anfang des zweiten Theiles in sein regelmäßiges Knäuel gerieth. Die melodische Figur  büßte hiebei ihre melodische Bedeutung gänzlich ein, und ward zu einem schnalzenden Doppelschlag, an den Mozart schon deshalb nicht gedacht haben kann, weil er dieses erste Motiv eben fugirt hat. — Was diesen Vorgang großer Bühnen doppelt schädlich macht, das ist die öffentliche Nachahmung, der sich nun alle kleineren Orchester in der Provinz zu befleißen pflegen. Wenige gedenken an Mozarts Wort: „Eile ist kein Feuer" — viele suchen eine Ehre in solcher Volubilität, und meinen, die galoppirende Schwindsucht sei ein Bild der feurigsten Leidenschaft. Die Don=Juan=Ouverture müßte doch wohl, um verstanden und empfunden zu werden, für das Allegro höchstens haben 𝅗𝅥 112, statt des berlinischen 𝅗𝅥 132, die der Zauberflöte höchstens 𝅗𝅥 88 statt 𝅗𝅥 112.

Häufiger als früher hört man jetzt über verfehltes Tempo klagen. Liegt das etwa selbst an der Erfindung des Metronoms und der durch ihn geweckten Critik? Vielleicht haben eben deshalb

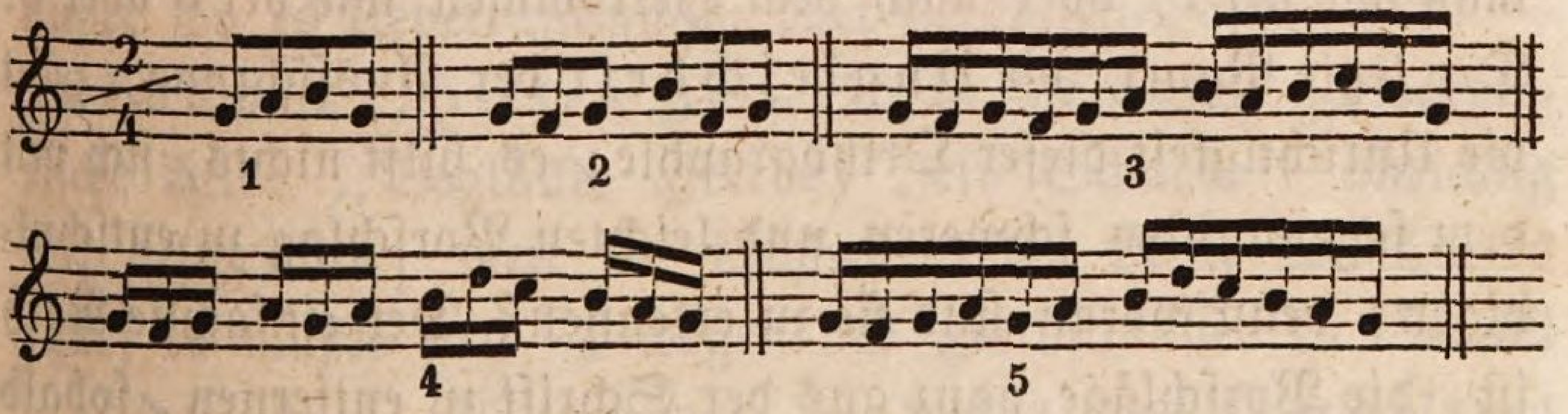
einige Neuere die zu ängstliche Bezeichnung wieder aufgegeben. Wir wissen keinen einfacheren Rath, als diesen, daß sich die Wenigen, welche noch mit Mozart und Beethoven zusammen gelebt oder aus leidenschaftloser Tradition einen anschaulichen Bericht entnommen haben, darüber öffentlich und bestimmt aussprechen, und wäre es auch nur über einige Hauptwerke. Immer wird noch ein Unmeßbares übrig bleiben, und das ist gut; hat doch selbst Beethoven in der Metronomisirung seiner Symphonien einigemal Tempos angegeben die bis zur Undeutlichkeit rasch sind, so sehr er auch gegen die Temporaserei sonst eiferte: solche sind Sinf. 1 All. fin. 𝅗𝅥 88, Sinf. 3 Scherzo 𝅗𝅥. 116. — Aus diesem Allen erhellt, wie zart und geheimnißvoll auch dieser Punct in unserer luftigen Tonwelt zu behandeln ist. Darum wäre es wünschenswerth, wenn aus den musicalischen Hauptstädten Leipzig, Wien, Berlin, Paris etwa viertel- oder halbjährlich durch die Directionen öffentlich authentischer Bericht abgestattet würde über die Tempos: damit könnte eine Gelegenheit zur Nachahmung oder zur Discussion eröffnet werden, die der ausübenden Kunst ersprießlich sein müßte. Hiezu würde nicht uneben eine Art *statistischen Vereines* treten, in welchem die *Statistik der Concerte* auf's Genaueste auszulegen, und namentlich die Zahl der Wirkenden und Hörenden, der Preis und die Zahl der verkauften Billets, die Verwendung der Einnahmen rc. anzugeben wäre. Dieß kann keine Schwierigkeit haben in dieser Zeit der Sehnsucht nach Oeffentlichkeit, und die Musicanten werden ohne Zweifel ihre Rechnungen eben so offen darlegen, wie sie's von den Ministern verlangen. — Fromme Wünsche!

---

Für ausübende Musiker denen die letzte Bildung fehlt, also für den größten Theil unserer Dilettanten, gibt es zuweilen Undeutlichkeiten in der Orthographie, die sie stören und verwirren können. Obwohl nun unsere heutige, wie Marx nachgewiesen, in den Hauptpuncten mit unnachahmlicher fester

Consequenz durchgeführt ist, so daß alle Radicalverbesserungen sich überflüssig erwiesen haben: so sind doch jene Schwankungen geblieben, für welche wir hier ein Abkommen suchen und vorschlagen.

Ueber Sextolen und Triolen ist schon richtig bemerkt worden, daß wenn der Name „Sextole" nicht überflüssig statt einer zwiefachen Triole gelten soll, die Sextole nothwendig einen von jener verschiedenen Accent haben muß. Hat nun die Triole Einen Accent unter drei Tönen, die Doppeltriole also zweie unter sechsen, so folgt, daß die Sextole deren dreie haben muß, d. h. nie anders gebraucht werden als wenn sie Auflösung einer Triole ist. Habe ich nur Doppeltriolen d. h. eine zweitonige oder doppelaccentige Reihe, so ist die Bezeichnung mit 3 hinreichend, die mit 6 überflüssig, verwirrend, nach dem Obigen falsch. Hier:

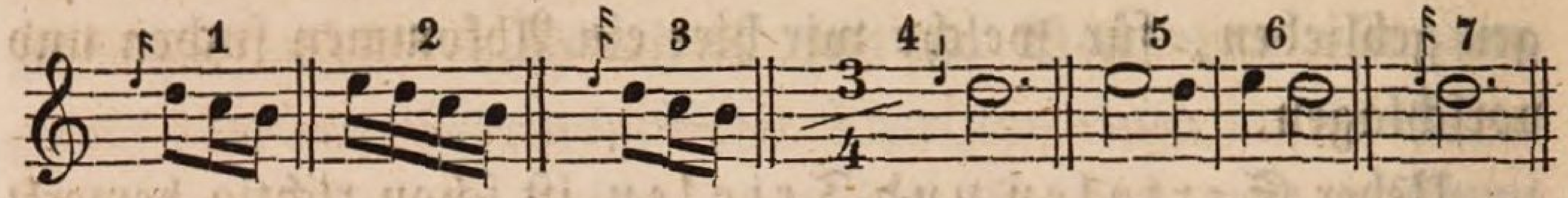



sind alle Fälle neben einander gestellt, welche im graden Tacte vorkommen können: im ersten der gerade Tact selbst; im zweiten dessen einfache Triolirung; im dritten die gehälfteten Triolen, also Sextolen, also mit je drei Accenten für jedes Viertel; im vierten die Triolirung der Achtel, wo je drei Töne unter einem Accente stehen; also ja nicht, wie im fünften Beispiel, in verbundenen Figuren zu schreiben, da diese letzte die dreitonige Sextole bedeutet. — Nicht alle Componisten sind in der Haltung dieses Unterschiedes genau: die wahre Sextole ist überhaupt sehr selten, die meisten so genannten nur Doppeltriolen.

---

Von den Vorschlagsnoten nimmt man insgemein zwei Arten an. Diese müssen in der Schrift geschieden werden und

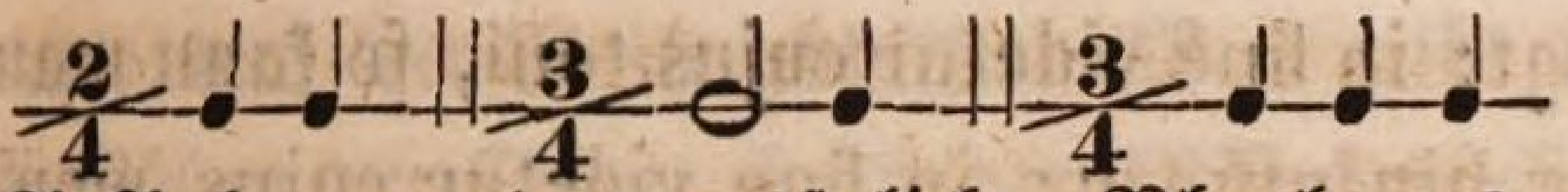
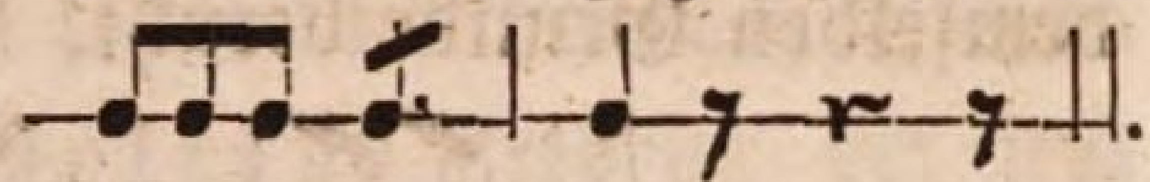
nicht allein durch Herkommen oder nach errathener Intention des Componisten bestimmt sein. Hier:

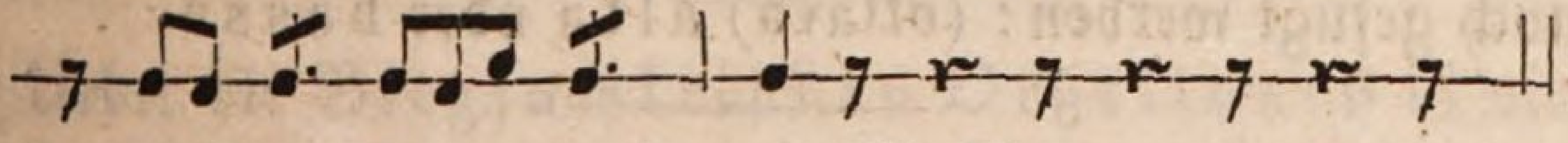



sind die sämmtlichen Arten und deren Ausführung zusammen gestellt. Die Figur 1 wird je nach Bedürfniß oder Willkühr bald wie 2 bald wie 3 ausgeführt; jene Art ist die gewöhnlich bei Haydn und Mozart angenommene; spätere Componisten haben auch in der Schrift die entschiedene Weise 2 befolgt, doch findet hier noch immer in Lehre und Schrift ein Schwanken statt; warum nicht ehrlich geschrieben wie man meint? — Bedenklicher noch ist jene Mehrdeutigkeit im Tripeltact, wo man bei Bach, Händel und allen Aelteren durchaus traditionell wissen muß, wie der Vorschlag gemeint ist, ob naturgemäß wie bei 7, oder nach dem Herkommen wie bei 5 oder 6. Der letzte Punct, die *Ungleichheit* der Ausführung, zeigt die Unrichtigkeit dieser Orthographie; es hilft nichts, sich mit dem sogenannten schweren und leichten Vorschlag zu entschuldigen, denn woran sind sie zu erkennen? Der einfachste Rath ist, die Vorschläge ganz aus der Schrift zu entfernen, sobald sie im Tacte ordentlich mitzählen; viele Neuere haben dieß schon stillschweigend eingeführt.

---

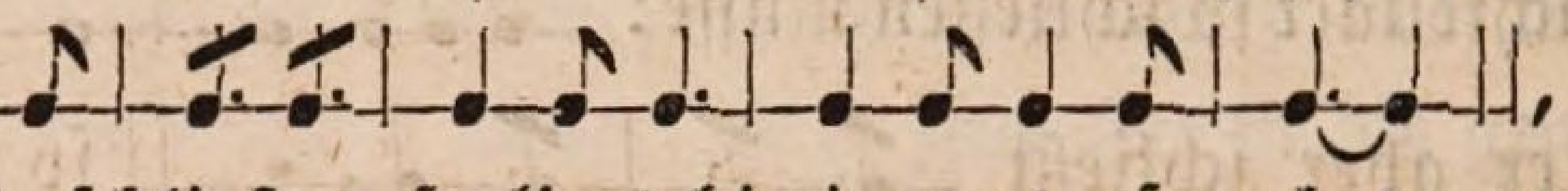
Nicht unwichtig, doch mehr den Componisten angehend, ist die Frage nach der Bestimmung *einfacher* und *zusammen gesetzter Tacte*. Zwar ist der Unterschied zwischen 3/8 und 6/8, 2/4 und 4/4, 4/4 und 4/2 in den meisten Fällen nach den Hauptaccenten leicht zu erhören. Aber es kommen Schwankungen und Unsicherheiten vor, die nicht anders als durch Feststellung eines Princips beseitigt werden können. Dieses finden wir in dem rhythmischen Gesetze, daß der Tonsatz — ungleich dem Wortsatze oder Verse — organisch auf die Hebung oder den schweren Theil schließt; denn einzelne Fälle wie die Schlüsse

 sind außerordentliche Aufhebungen des natürlichen Rhythmus, und als Ausnahmen derjenigen Art, welche die Regel bestätigen, zu betrachten. — Wenn nun im Allgemeinen feststeht, daß der Rhythmus auf die Hebung schließe, so folgt daraus, daß ein richtig geschriebener Sechsachteltact so schließen müsse: . Wenn er aber schließt so ist offenbar, daß sich dieses weit bequemer, wie es Mozart gewöhnlich thut in Dreiachtel umschreiben läßt; eben so umgekehrt, wo ein Dreiachteltact am Schluß eine ganze Pause hat , so ist dieser richtig als Sechsachteltact zu fassen. Diesemnach sind die ganzen Pausen als Zeichen unrichtiger, halber Rhythmisirung anzusehen, außer wo es Ueberraschungs- oder Fermaten-Pausen sind. — In S. Bachs „Hirten Israel" ist die warme schwärmerische Arie: „Beglückte Heerde, Jesu Schaafe" unrichtig $^{12}/_{8}$ geschrieben, weil der Schluß in die Mitte des Tactes fällt; es müßte sein $^{6}/_{8}$ wegen des Halbschlusses in Fismoll oder gar $^{3}/_{8}$ wegen des Ganzschlusses in Ddur . Der Dreiachteltact büßt an Würde nichts ein, wie man aus der tiefernsten Messias-Arie sieht: „Wer mag den Tag seiner Zukunft erharren." — Dagegen ist in der Johannis-Passion No. 18, Tenorarie $^{12}/_{8}$ richtig rhythmisirt, weil der Hauptschluß in Cmoll in den Tactanfang fällt:

;

ebenso in No. 32 der Johannis-Passion, wo die Baßarie im ersten Viertel des Zwölfachteltactes schließt. Es ist oft nicht allein der Anfänger sondern auch der erfahrene Techniker in Verlegenheit um den einfachen und zusammen gesetzten Tact, und da ist es gut, ein Criterium an der Hand zu haben. Wie

nun die alte Regel sagt: in fine videtur cujus toni, so kann man mit demselben Rechte hinzufügen: in fine videtur cujus mensurae. Daß diese Regel anderswo im Stillen gilt und angewendet wird, weiß Jeder aus dem orthographischen Herkommen, am Schlusse den Auftact abzuziehen, welches auf demselben Grunde beruht. Wenn ich nämlich schreibe:



also mit 5/8 schließe, so liegt hierin ausgesprochen, was mehr ist als Herkommen, nämlich: daß der Gesammt-Rhythmus in sich eine Einheit bilde; das Gehör selbst zählt dort nur 5/8, weil die einzelnen Glieder (Sätze, Perioden) einer Auftact-Melodie diesen jambischen Grundton, den Auftact immerfort in sich tragen und ihn so zum Ende gleichsam bestätigen. Hieraus erhellt, daß man in diesem Falle dem Schlusse die Erkenntniß des Rhythmus zuschreibt; und dieses in fine videtur cujus mensurae wollten wir nur consequent durchführen. — Uebrigens sind diese einfacheren rhythmischen Gesetze wie die Einfachheit der Tonarten nur auf unsere neuere Musik, die der letzten fünf oder sechs Menschenalter, anzuwenden: denn früher, in der Zeit der Kirchentöne, herrschte wie im Tonwesen so im Rhythmus eine Mannichfalt, die wir mit unserem Maaße nicht messen können.

---

Die Schreibung: ottava ist mehrdeutig gebraucht worden. Es wird eine geringe Mühe sein, jedesmal hinzuzuschreiben con ott. oder all' ottava, da auf dem Clavier wohl Verwechselungen stattfinden können; zu dem letzteren muß zuweilen noch gefügt werden: (ottava) alta oder bassa.

---

Wie über den Metronomen, Rhythmus, Orthographie ꝛc. so könnten sich wohl auch in Sachen des Kammertones berühmte Directoren und Hauptstädte vereinigen. Seit einem Menschenalter ist derselbe beinah stetig in die Höhe gegangen, und es ist kein Ende abzusehen, ehe nicht ein Gesetz gefunden

wird das der Noth abhilft. Man gibt die Schuld bald den C-Füßen der Flöte, bald der Militärmusik des Friedens. Ist nun seit 4—5 Jahren ein scheinbarer Stillstand eingetreten, so sind wir doch nicht sicher, ob nicht zum Schaden des Gesanges, auch selbst zum endlichen Nachtheil des Orchesters, die Erhöhung fortgehen wird. Oder sollte dieselbe nach Gleichstellung mit dem alten sogen. Chortone streben, der jetzt sogar aus vielen Orgeln verschwunden? Dieser ist 1½ Töne über dem Wiener Kammerton von 1825—30; vielleicht sind aus ihm die tiefen Singbässe der alten Italiener zu erklären; freilich nicht die hohen Soprane; doch sind letztere seltner als jene. — Es wäre erwünscht und der öffentlichen Musik wichtig, hierüber Verabredungen zu treffen, welche nichts Anderes enthielten als das Versprechen, hinfort von den Instrumentenhändlern für's Orchester keine als die verabredeten tonisch-normirten Blech- und Holzinstrumente zu kaufen. — Auffallend ist indeß, daß der Character der Tonarten, wenn wir Bachs temp. Clavier neben Mozarts und Beethovens symphonische Sätze halten, ungeachtet der Verschiedenheit des Kammertones doch nicht wesentlich verschieden d. h. daß der Eindruck, den das bachische C, Ddur rc. macht, von dem Eindrucke des heutigen C und D nicht abweicht. Sollte hiemit zu beweisen sein, daß überhaupt die Tonhöhe für den Character gleichgültig? daß die Poesie der Tonarten nicht auf jenem geometrischen Verhältniß beruhe, sondern auf einem anderen? — Nichts desto weniger bleibt eine Sicherung der Tonhöhe aus practischen Gründen erwünscht.

---

Ueber die Biegsamkeit des Orgeltones ist viel und häufig verhandelt worden, und im Ganzen stehen wir immer noch beim Alten, nämlich bei der stolzen starren Unbiegsamkeit der alten Posaunen- und Engelstimmen, und kein Menschenwitz hat bisher an dieser Ruhe rühren können, keiner die steinernen Massen dieser Töne in Fluß gebracht; alle Versuche

sind im Halben stehen geblieben, und noch immer stehen diese granitnen Pfeiler gegen jeden Meißel. Es ist wahrscheinlich, daß jeder Versuch, den Orgelton biegsam zu machen oder ihm Crescendo und Decrescendo zu geben, dem Unmöglichen nachstrebt. Um die Biegsamkeit zu erreichen, müßte die Aenderung entweder an den Bälgen oder an den Windladen stattfinden. Geschieht Ersteres, so kommt neben das Crescendo noch ein Wogen und Beben in den Ton, was die wesentliche Schönheit der Orgel, den stehenden Ton, aufhebt: und dieses würde doch auch dem leidenschaftlichsten Crescentiner nicht lieb sein. Wird aber die Vorrichtung an der Windlade angebracht, so entsteht eine Schwankung der Tonhöhe, welche alle harmonischen Verhältnisse verwirrt. An diesen Fehlern leiden alle bisher versuchten Schweller bei den Orgeln.

Das Clavier leidet an ähnlichem Mangel. Man hat durch Drehwalzen, Holzstäbchen, ja mit Luft und Wasser den Claviaturen nachhelfen wollen — und ist doch überall bei den alten Orgeln und neuen Flügel-Fortepianos stehen geblieben. Dieser Vorzug ist wohl ein Zeugniß, wohin die gemeine Meinung sich entschieden hat — wir glauben, nicht mit Unrecht. Denn jedes Instrument hat sein bescheiden Theil, seine Bestimmung zugewiesen erhalten, deren Erfüllung Mühe kostet und lohnt; nicht allein daß man die vorhandenen Vorzüge eines jeden nur benutze: nein! es gehört jedem eine Eigenthümlichkeit zu, die eben seinen Geist ausmacht, und wo diese durchbrochen wird, um ihm ein vermeintlich Fehlendes aufzubürden, da kommt sie selbst in Gefahr zu schwinden. Warum sind die vielfältigen Geigen früherer Jahrhunderte auf vier zusammen geschmolzen? Warum gebrauchen die kundigsten Tonsetzer im Orchester lieber einfache Waldhörner, als soldatisch klappenreiche? Warum sind alle Filiale des Clavicymbels verfallen und der stolze Flügel allein übrig geblieben? Weil der Character sich durch Einseitigkeit stärkt. Wenn die Geige mit ihrer schmelzenden Schärfe in Ton, Lauf, Arpeggio

und Schwellung unnachahmlich dasteht, so braucht sie weder den warmen Holzton der Fagotte und Clarinetten, noch die Marmorkälte des Claviers zu beneiden; und anderseits mögen sich die Holzbläser ihrer fantastischen schwärmerischen Sehnsucht, die Posaunen ihrer erschütternd ehernen Töne, die Pianisten ihrer objectiven Perlenläufe und kühnen Massenhaftigkeit getrösten. Und so hat auch das Riesenwerk, „der Andacht Organum", seine Eigenthümlichkeit: dieß ist die göttliche Gewalt des stehenden Tones, den weder das Clavier noch die Geige noch irgend ein Rohr in gleicher Weise hat. Hierin ist ausgesprochen, was der Idee des Uebermenschlichen entspricht: die höchste Kraft, Ruhe und Versöhntheit, die Erhebung über alle endlich-befangenen Leidenschaften, der Wunderklang aus dem Jenseits, wo Lachen und Weinen schwindet in seliger Schau. Um Alles möchten wir nicht die kranken Empfindungen eines Menschenherzens ertönen hören an jener Stätte wo Gottes Wort klingen soll. Alle jene Gewaltsamkeiten der Empfindung aber sind für krankhaft zu erachten in jenen Räumen wo der Mensch verschwindet vor dem Unnennbaren. Allerdings sind auch die Orgeltöne menschliche Erfindung, und eine menschliche Hand setzt sie zusammen und spricht sie aus: aber deshalb nur menschlichen Ausdruck dorthin zu tragen das wäre so gut, wie die Bibel vermenschlichen, weil sie Menschenhände geschrieben.

Nicht bloß schwierig ist's, Alles in Allem haben zu wollen: es ist auch, wo es einmal wirklich versucht wird, schädlich, störend, verkehrt. Ehedem zog auf den Märkten unseres Vaterlandes ein musicalischer Ahasverus herum, der um an seiner Person ein kleines Orchester darzustellen, mit der Hand eine Fidel sägte, mit den Ellenbogen die Klöpfel einer türkischen Trommel hinterrücks tractirte, mit den Beinen den Grundbaß gründlich schabte, und häuptlings ein Glockenspiel schwang: diesem Ahasverus ist derjenige ähnlich, der etwa in die Geigentöne möchte geblasen wissen, oder die Flöte mit

fischbeinernem Bogen gestrichen. Wenn man also, wie noch kürzlich geschehen, von einem Bedürfniß wesentlicher Aenderung des Orgeltones spricht, so stelle man zuvor solche Tondichtungen auf, die die alte Welt und die alte Orgel wirklich überflügeln; bis dahin träume man nicht von mechanischen Erfindungen, sondern man dichte poetische. Ist die innere Nothwendigkeit wirklich erwiesen, so wird sich auch die äußere Nöthigung des Erfindens rechtzeitig einstellen. — Wie sehr müßte auch im Vortrage bachischer Fugen das ewige Registerzucken unterbrechen und den Spieler stören, sei es daß er selbst oder ein Amanuensis diese Handhabung ausführte. Und dazu ist die ganze Frage bei S. Bach völlig unnütz; für ihn reicht die alte Orgel aus, und es ist noch kein Besserer gekommen als er. S. Bach bezeichnet gar nichts weiter als f. p.; Org. pleno; Clav. 1. 2; u. dgl.; danach mag sich jeder selbst registriren. Da nun jede Orgel anders disponirt ist, so hilft auch keine Bezeichnung durch Zahlen, Vorreden, Entschuldigungen und Fingerzeige: der Kundige achtet sie nicht, der Unkundige macht's darum nicht besser. Man überlasse also das individuelle Spiel dem Individuum: dasselbe Ergebniß, das uns früher in der Betrachtung des sogen. „schönen Vortrags" gekommen ist. — S. Bach hat das Forte und Piano drinnen sitzen, d. h. in den Tönen, nicht auf dem Papier; selbst ein Crescendo kennt er, ähnlich dem mozartischen Orchesterschwellen, indem er eine Stimme nach der anderen eintreten oder liegen läßt: das schwillet von Innen weit gewaltiger, als hundert windige Blasebälge.

---

Endlich ein Wörtchen an die großen Herrn Actionärs und Banquiers oder Mäcenaten der Kunst, die Musicalienhändler. Oftmals ist schon geklagt worden, daß es so äußerst schwer halte, Musicalien zur Ansicht zu erhalten. Warum ist dieß hier nicht so gut möglich, wie bei gedruckten Büchern? Es würde solche Gefälligkeit eben so wohl dem Publicum als

selbst dem Eigner zu statten kommen: denn offenbar wird weniger verkauft ohne Ansicht als mit oder nach Ansicht. Soll ich immer nur nach dem berühmten Namen urtheilen und mich zufrieden geben? Weder das Porto noch die mögliche Beschmutzung sind genügende Gründe dawider, da gänzlich derselbe Fall bei den Buchhändlern eintritt, die hierin sehr gefällig zu sein pflegen. Gegenwärtig sind fast keine Musikhandlungen mehr außer der breitkopf'schen, andre'schen, simrock'schen, welche jene Gefälligkeit zu ihrem und der Empfänger Vortheil ausüben. Dieß Verfahren der meisten ist um so auffallender, als die Preise der Musicalien durch die weißen Einfassungsblätter so ungebührlich in die Höhe geschraubt sind, daß man fragen muß, ob Mode- oder Fabrik- oder Papier-Preis eigentlich zu bezahlen ist. Durch so hohe Preise, sollte man denken, müßte der Musikhändler seine Verlust-Berechnung völlig decken.

# Zweiter Theil.

# Wissenschaftliche Betrachtungen.

## 1. Von der Kunstcritik im Allgemeinen.

Hegel spricht sich in der Einleitung zur Aesthetik fragend aus über die Befähigung der schönen Kunst, vom reinen Gedanken gefaßt zu werden; er scheint selbst ihre Würde in Zweifel zu stellen, wenn er vorläufig untersucht, ob die sogenannten freien Künste, die als solche eher der Erholung des Geistes als seiner Arbeit angehören, mit wissenschaftlichem Ernst zu betrachten möglich und räthlich sei; ob nicht jener schwerfällige Ernst gar unangemessen zu erachten, sobald er sich eindränge in das Reich jenes heiteren Genius, der das Leben schmücke und erleuchte, ohne ihm zur Erreichung wahrhafter Bestrebungen förderlich zu sein. Während so der Denker unserem Reiche die Fähigkeit oder die Würde tieferer Gedankenentwickelung abzusprechen scheint — in der That scheint es nur so — so ist dagegen der Künstler geneigt, die Frage umzukehren, indem er die Fähigkeit des Gedankens das Wesen der Kunst zu ergründen, in Frage stellt. — Diese beiden einander entgegen gesetzten Fragen haben von Alters her die Kunstwelt in Bewegung gesetzt, und es scheint, als sei ein Friede zwischen Künstler und Philosoph, zwischen Dichter und Denker auf dieser Welt unmöglich.

Dennoch sind die Versuche von hüben und drüben sich zu nähern ein Zeugniß innerer Verwandtschaft, inneren Bedürfnisses; ein Geständniß daß beide ebenbürtige Schwestern nicht für immer geschieden sind, und daß weder die Kunst gedanken-



BAYERISCHE STAATS-BIBLIOTHEK MUENCHEN

los noch die Wissenschaft herzlos sein will. Dieß beweisen nicht allein die immer häufiger gewordenen critischen und philosophischen Betrachtungen der Kunst, sondern weit mehr noch die älteren Versuche der Künstler, ihren besonderen Inhalt dem Allgemeinen zu nähern, und selbst critisch einzugreifen in das Leben der Kunst. Und eben die größten unter den Dichtern haben jene Versöhnung angebahnt von Sophocles bis Göthe, von Dürer bis Bach. So oft auch ein Zwiespalt zwischen Gedanken und Kunst erhoben, eben so oft haben die Besten aller Zeiten erkannt, daß es ein Streit der Form, nicht des Lebens war.

Die Ursache des Streites war von jeher diese, daß man von der Voraussetzung ausgehend, Kunst und Wissen müsse sich bei wechselseitiger Berührung völlig decken, alsbald inne ward, wie dieses Schritt für Schritt unmöglich sei. Denn niemals ist es gelungen ein Kunstwerk in irgend einem Gebiete zu wiederholen, selbst kein Maler kann den Bildner vollkommen wiedergeben, kein Sänger den Dichter; noch minder gelingt die Rechtfertigung des Kunstwerkes im Gedanken (gleichsam die Umdenkung) vollkommen bis zur Deckung, so daß kein Ueberschuß auf einer Seite zurück bliebe. Nun geschieht es wohl, daß ein Letztes, Ergründendes soll ausgesprochen werden in Urtheil, Werthschätzung, critischer Darstellung, philosophischer Auffassung — und sogleich ist der Zwiespalt ausgesprochen. Es kann aber nicht anders als zum Zwiespalt führen, wenn die der Sinnlichkeit entblößte Erkenntniß ergründen will was von allen geistigen Thätigkeiten am nächsten an Sinnlichkeit gränzt; oder umgekehrt, wenn der sinnlich-schöpferische Geist vor der Berührung mit dem allgemeinen Geiste zurück bebend dessen Berechtigung zur Theilnahme abweist: dieß ist jener Gegensatz zwischen gedankenlos leichtsinniger Kunst und herzlos unsinnlichem Wissen. Er hat sich schon unzähligemal geltend gemacht in dem Hasse des Künstlers gegen Critik und Recension überhaupt, wie in der Geringschätzung des Denkers

BAYERISCHE STAATS- BIBLIOTHEK MUENCHEN

gegen unbewußtes Gefühlsleben. Worin beide Theile menschlich verwandt sind und wie sie einander helfen können am Baue des Geistes zu arbeiten, übersieht die beiderseitige Verblendung. Daß aber jene Verwandtschaft wirklich, daß ein günstiges Zusammenwirken möglich sei, versuchen wir zuerst in Beispielen, dann aus inneren Gründen darzuthun; aus beiden wird zuletzt die richtige Bahn und das vernünftige Wirken der Kunstcritik sich entwickeln.

Unter den Beispielen gesunder belebender und auch anerkannter Critik sind vor allen zu nennen die Selbstgeständnisse der Künstler, bald Rechtfertigungen bald Erläuterungen bald allgemeine Gesichtspuncte. Die Rechtfertigungen freilich, wie sie in Vorreden und vertraulichen Geständnissen mancher Dichter vorliegen, haben oft geringen Werth neben dem Werke selbst, sind in kühlerer Stimmung geschrieben, treffen selten den Lebenspunct; doch sind auch schöne Ausnahmen bekannt, wenigstens Anfänge der Wissenschaft, wie die schiller'schen und jeanpaul'schen Vorreden. — Wichtiger sind die exegetischen Erläuterungen, dergleichen Göthe in späteren Lebensjahren über frühere Gedichte gegeben; bringen sie auch nimmer das etwa Fehlende, können sie die Begeisterung des ersten raschen Verständnisses nie ersetzen, nie ein kühles Kunstwerk zum lebendigen machen, so gewähren sie doch Blicke in die Werkstatt des schöpferischen Geistes und selbst durch Irrthümer Belehrung. Dieser Art sind außer jenen Belehrungen Göthe's noch die Klopstocks, Mozarts, Raphaels in bald flüchtigern bald gründlichern Andeutungen über die Natur und Weise des schöpferischen Thuns. — Am weitesten wirken die allgemeinen Gesichtspuncte, die der systematischen Form sich nähernd von vielbewegten Künstlern als Ergebnisse festgehalten, den Gleichstrebenden zum Muster, den Fremden zur Erkenntniß hinterlassen sind. An diesen tadelt wohl der systematische Philosoph den Mangel des Princips, der Gründlichkeit: aber er selbst muß aus ihnen schöpfen, wo er wirklich in die geheime Werkstatt

der schönsten Bilder vordringen will. Von dieser Art sind bekannt die dürerschen Erklärungen der Perspective, Prätorius' weitläuftige theoretische Schriften, Mozarts Anweisung zum Geigenspiel, Schillers ästhetische Aufsätze, Göthe's kürzere Sinnsprüche und größere Abhandlungen. — Alle hier genannten Arten der Critik stimmen darin überein, daß sie Ausdrücke des Lebens selbst sind; darum sind sie dem Freunde wie dem Forscher unentbehrlich. Was ihnen an abstracter Gründlichkeit und Geschlossenheit, somit auch an Objectivität fehlt, das ersetzen sie durch den Reichthum der Wirklichkeit; und so bleiben sie der aufrichtigen höheren Critik immer die Ausgangspuncte.

Wenn über diesen Ausgangspunct der Kunstcritik wenig Widerspruch erhoben wird, so tritt er desto lebhafter hervor bei der zweiten Frage, nämlich welche innere Berechtigung die Critik habe: ob sie ohne schöpferisch zu sein der schöpferischen Kunst Nutzen bringen, ob sie sogar eindringen könne in das Wesen derselben. Hier treten die Behauptungen und Mißverständnisse beider Parteien, wenn wir sie so nennen wollen, am feindlichsten in dem Ausspruche hervor, daß beides einander unmaaßgebend und unmeßbar sei; während die Einen behaupten, daß die Kunst gar wohl der Critik entrathen könne und zu ihrem Besten von ihr unberührt bleibe, beharren die Anderen bei dem Satze, daß die Kunst nach ihrer wesentlich geistigen Seite der Critik anheimfalle, die nichtcritische Seite aber das Ungeistige sei. Bis zu dieser äußersten Herbigkeit haben einige Schüler Hegels ihres Meisters Wort überspannt: denn ihm selbst war nicht unbewußt, daß Vieles sich der verständigen Betrachtung entziehe ohne deshalb unvernünftig zu sein. Will man hier den Unterschied von Verstand und Vernunft hinein spielen lassen, so erheben sich neue Fragen über den Gränzstreit beider, und wenn nicht ein Wortgefecht das Ende ist, so beharrt man doch letztlich bei der Behauptung, daß man nur durch den Verstand zur Vernunft gelange.

In dem Wesen der Critik liegt es, eine abgezogene der Sinnlichkeit entbehrende Betrachtung des Lebendigen zu sein; auf das Kunstwerk angewandt also eine Ansicht von demselben, welche die Wirklichkeit zum Gegenstande hat, ihr selbst aber entfremdet, nicht selbst wirklich ist; mit anderem Wort: alles Theoretische strebt, das Wirkliche zu schauen (θεωρεῖν. θεᾶσθαι) nach Regeln und Maaßstäben die über dem Wirklichen liegen. Diese Verwandtschaft von Critik und Theorie ist eine ursprüngliche: sie verhalten sich zu einander wie Begriff und Idee, Glied und Organismus. Denn ohne Theorie ist die Critik haltlos, ohne Critik die Theorie bodenlos. Fragen wir also: was will die Critik? so kann die Antwort nur auf dem Grunde dieser Verwandtschaft gefunden werden: sie will die Theorie bestätigen oder finden, sie will im Kunstwerk das Allgemeine, die Idee nach der Theorie entwickeln oder widerlegen. Ist aber die Theorie ursprünglich das Schauen des Vernünftigen in den Dingen, so setzt sie die Dinge als das Erste voraus, folgt den Dingen, den Erscheinungen — Kunstwerken — nach, ist das Maaß des Vorhandenen, nicht des Neuerscheinenden, Zukünftigen. Wie sehr auch die neueren Philosophien sich gerühmt haben, allgemeine Regulative für Vorhandenes und Zukünftiges zu finden, so ist doch jederzeit dieselbe Verlegenheit gewesen, sobald eine wirklich neue Erscheinung des Geisteslebens in die Gegenwart trat: die Philosophie oder die wissenschaftliche Critik hatte das Maaß verloren oder noch nicht gefunden, mußte sich erst von Neuem orientiren, schwankte in der Bestimmung des Idealen, dessen Gesetze sie zu entwickeln sich doch getraute. Als Beethoven erschien, mußte das Maaß ihn zu schätzen erst gefunden werden. Wo lag es? Im allgemeinen Bewußtsein sowohl der empfangenden Menge als den geistigen Bedürfnissen der Menschheit überhaupt; die Theorie war nicht mehr rathlos, sobald sie dieses Bewußtsein in die Sprache des Gedankens zu fassen versuchte. — Hier liegt der Grund eines neuen Zwiespaltes,

nämlich die Anforderung jedes, auch des geringsten, Künstlers, ihn nach seinem Maaße zu messen — womit gewöhnlich eine Mißkennung, ja Verachtung aller vorhandenen Critik verbunden ist. Wir können diesen Zwiespalt nicht lösen, ohne noch einen Schritt weiter zu gehen in die Seelenlehre der Critik.

Jedes einfachste Urtheil, selbst der unbewußte Ausspruch von Wohlgefallen und Mißfallen, ist eine Auslegung des Eindrucks, eine Uebersetzung des Kunstwerks in eine andere Sprache: woraus erhellt, daß diese jenes niemals völlig decken, unverändert wiedergeben kann. Wenn dieses auch dem gewöhnlichen Bewußtsein deutlich ist: so muß sowohl der Künstler erkennen, daß neben der Trüglichkeit menschlichen Urtheils auch die Unmeßbarkeit des Kunstwerks durch die Sprache in Anschlag zu bringen sei, ehe er nach heißer Jugend Art aller Critik sich feindlich erklärt; als auch der Beurtheiler dieser Unmeßbarkeit eingedenk sein, und jenen Ueberschuß nie vergessen, den das Leben über die Lehre hinaus besitzt. Alles Urtheil ist Wiederklang, nicht der Klang selbst; es ist Antwort des Empfängers an den Geber, Auffassung des seienden wirkenden Geistes, nicht Schöpfung.

Nunmehr fragen wir nach der Art und Weise, wie ein vernünftiges Urtheil im Gebiete der Kunst anzustellen sei, nach den Mitteln der Critik. Wir vermögen sie nicht zu finden, ohne wiederum der ganzen Wissenschaft zu gedenken, deren Anfang ist: das Innewerden, die Erinnerung der Erscheinungen, deren allgemeines Walten, Geist und Gesetz sie zu erkennen strebt. Das nächste Mittel ist nach der lebendigen Reproduction der Abzug hievon, die erzählende Erinnerung; dieser folgen die ersten Versuche der Gesetzfindung, welche anfangs nichts sind als Verallgemeinerung der thatsächlichen Fälle, Feststellung der Entwickelungsgänge aus einer Reihe vorhandener Kunstwerke, z. B. die Betrachtung des Dreiklanges als Anfangs- und Schlußpunct der Melodie. Hier tritt das Allgemein-Vernünftige mitredend ein in dem Versuche,

solche Erscheinung aus anderen natürlichen oder geistigen Grundlagen zu entwickeln: jener Dreiklang-Schluß wird auf die Natur und den ihr verbundnen Geist zurück geführt. Aus jenen zerstückelten Beobachtungen wird durch den Zutritt der freien Vernunft die Entwickelung der Gesetze überhaupt, und auf diesen Grundlagen erbaut sich durch langsames Aufsteigen die wissenschaftliche freie Erkenntniß der Schönheit. Dieß ist die Aufgabe der Aesthetik, welche in ihrer wahren Bedeutung die Vermittlerinn ist zwischen Kunst und Leben, indem sie die Stellung und das Verhältniß der Kunst zum universellen Geistesleben, ihre Wirksamkeit, Würde, nationale, historische und menschliche Bedeutung aufzuhellen die Bestimmung hat. Die einfache Betrachtung oder Belehrung gibt die Recension, die Entwickelung der Gesetze zeigt das Lehrbuch, die freie Erkenntniß erstrebt die Philosophie der Kunst, die Aesthetik. Die beiden letzten gehen über den gewöhnlichen Begriff der Critik hinaus, gehören aber zum critischen Gebiete, insofern sie als theoretische Reflexion der schöpferischen Kunst und dem Kunstwerke gegenüber stehen. Auch sind sie alle dreie innerlichst verwandt und bedürfen einander wechselseitig. Kein Recensent kann seines Amtes wahren ohne hinterhaltige Aesthetik; das Lehrbuch entlehnt von beiden Seiten bald die Erkenntniß des Einzelnen bald die freie über den Erscheinungen waltende Erkenntniß zur Begründung des Lehrsatzes heranziehend; die Wissenschaft steigt auf den Schultern jener beiden Träger empor und kann ihrer gar nicht entrathen. Darum ist die Aesthetik auch das zuletzt auftretende, und findet erst da ein fruchtbares Feld ihrer Thätigkeit, wo eine gebildete aufrichtige Critik und gründliche positive Lehrbücher ihr den Boden bereitet haben. — Im höchsten Sinne sind demnach diese drei Thätigkeiten nicht nur verschwistert, sondern innerlich eins, in demselben Verhältniß wie Allgemeines, Besonderes und Einzelnes einander nicht ausschließen sondern gegenseitig fordern. — Auf dieselbe Weise gehört auch die Geschichte der Kunst

und jede geschichtliche Betrachtung derselben, die Biographie ꝛc. der theoretischen Seite zu; aus ihr erhält eben die Wissenschaft ihre beste Nahrung, wie umgekehrt auch die Geschichte ohne Wissenschaft unmöglich ist. — Zur Erläuterung und Rechtfertigung ein paar Beispiele.

Am häufigsten wird die Berechtigung der Critik im kleinsten Raume, nämlich der Recension, bezweifelt. Es wird ein bestehendes Kunstwerk gelobt und getadelt aus Gründen die der schaffende Künstler nicht anerkennt. Der erste Widerspruch ist jener oben berührte, eigentlich in sich unlösliche, wenn nicht ein Höheres zur Critik hinzutritt. Denn weder die Schönheit der Melodie noch der allgemeine Kunstwerth eines Tonsatzes läßt sich demonstriren: es bleibt immer ein Letztes zurück, unerreichbar unbegreiflich, ein luftiges Wesen das der treffenden Hand entflieht, ein göttlich Geheimniß das nur dem Glauben zugänglich. Nur die Liebe empfängt die Schönheit. Das triviale de gustibus non est disputandum, welches doch so wenig verächtlich ist, daß es noch kein Philosoph hat aus dem Wege räumen können, hat hier seine Lösung. Freilich bleibt es unmöglich, die Linien zu erweisen, welche die raphaelische Schönheit verklärter Menschengestalten umzirken um eben diesen göttlichen Hauch in das flache Oel zu zaubern, oder die Complexion der Töne abstract arithmetisch zu construiren, welche einem mozartschen Gesange den mährchenhaften Duft leihen, oder das was heilig ist, in den Gedankenmeeren bachischer Orgelsätze geometrisch, didactisch, philosophisch darzustellen. Hier bleibt dem Recensenten kein äußerliches Mittel der Erkenntniß; nur das innerste: Liebe und Wahrheit, oft auch subjective Ehrlichkeit genannt, kann ihn geleiten, um an der Hand der Geschichte und der Kunstgesetze das Urtheil zu finden. Offenbar ist hiemit wenig Sicheres gewonnen als die Gewißheit, daß des Kunstrichters Urtheil eben so trüglich ist wie des Künstlers; und wenn der letzte den ersten um Mißverständniß anklagt, so fehlt es auch nicht an der Erwiderung,

wie so oft ein schöpferischer Geist sein eigen Werk zu schätzen nicht im Stande gewesen. Dieß ist so bekannt, selbst an den größten, wie sie bald über bald unter dem Maaße geschätzt haben was sie selbst geschaffen: daß der Tadel des Urtheils hiedurch alle menschlichen Ansichten gemeinsam trifft. Können wir darum des Urtheils entbehren? Es drängt sich überall heran, bald als dankendes Anerkenntniß des empfangenden Volkes, bald als vergleichende Zusammenstellung des Kunstfreundes, bald als gründlichere Beobachtung des Erfahrenen, endlich als ebenbürtige Ansicht des Wissenden. — Auf jeder dieser Stufen thun sich auch hervor die Unterschiede des historischen und idealen, des vergleichenden und absoluten, des natürlichen und gedankenvollen Urtheils. Jenes, das historisch-vergleichende Urtheil ist sowohl dem Unbefangenen als dem Wissenden gewöhnlich das erste; es übt sein Recht theils bei vorhandenen älteren Kunstwerken theils bei zeitlichen Erscheinungen, die der Mode, der Gegenwart näher angehören; das unverglichene ideale Urtheilen drängt sich in gewisser Art schon aus dem Volksmunde hervor, sobald eine zeitlose gewaltige wahrhaft ewigkünstlerische Gestalt herantritt. Hierüber aufrichtige Beobachtungen anzustellen erfordert zu viel feinen Natursinn, als daß dergleichen in Recensionen gewöhnlich wäre. Selten ist daher auch überhaupt die ideale Recension, welche bei absolut neuen Erscheinungen das Richtige trifft, den Standpunct, die Neuerung und den idealen Werth zu bezeichnen; deshalb ist gewöhnlichen Recensenten kaum ein Vorwurf daraus zu machen, wenn sie neuerscheinende Richtungen nicht im Augenblicke ihres Auftrittes erkennen, weil hiezu eignes Bedürfniß, Erleben und Wissenschaft unentbehrlich ist in einem anderen Maaße als es die sogenannten objectiven Recensionen erfordern. Diese können nur etwa auf formelle Aeußerlichkeiten ihr Augenmerk richten z. B. Einführung neuer Kunstmittel, Erweiterung der vorhandnen, Abweichungen von dem historischen Geleise ꝛc.

Als Mittelglied, das uns von der Recension zum Systeme hinüberleiten mag, ist hier der reproductiven Thätigkeit zu gedenken, die sich in einer Weise passiv critisch verhält, während sie anderseits ein neues actives Gebiet sucht. Dieser Art sind die Kunstwerke neben dem Kunstwerk, z. B. die Hoffmann'schen Ergüsse überschwänglich-erregter Fantasie, die einem bereits vorhandenen Kunstwerke ihr Dasein verdanken; bekannt sind die dichterischen Umschreibungen des Don Juan, der beethoven'schen Symphonien, der modulirenden Tonarten rc. Eben dahin gehören solche Umschreibungen, wie die Gemälde zu Gedichten, die Umrisse von Flaxman und Retsch rc. Auch diese suchen zu reproduciren, und geben ein Gedicht neben dem Gedichte: ein völliges Decken des einen Kunstwerks durch das andere ist hier so unmöglich wie in der Recension.

Den Mangel der Recension oder des Einzelurtheils zu tilgen ist zunächst die Bestimmung des Lehrbuchs. Die Lehre ist später als die Kunst, daher die ältesten Lehrsätze nur Auffassungen des Ganges, der Gliederung, der Kunstmittel, die in älteren Kunstwerken vorliegen. Dergleichen Lehrsätze, wie z. B. die von den Kirchentönen, der Chromatik rc. bilden zusammen gefaßt und geordnet das Lehrgebäude, welches sich je nach Verhältniß des Lehrers und der Zeit gesetzliche Geltung erwirbt, bis ein neuer Kunstgenius erwacht, der die Gränzen des Vorhandenen durchbricht, somit zunächst widersprechend und aufrührisch scheint gegen das Gesetz. Spät erst pflegt dieses selbst, oder vielmehr das systematische Gesetzbuch, jenen Erweiterungen nachspürend sie selbst in das System als gesetzliche Befugnisse aufzunehmen; und immer wird naturgemäß die Schule eine Weile zurück halten, ehe sie dem neuen Geiste bei der Jugend Eingang gewährt. Hieraus hat man wohl einen Vorwurf der Beschränktheit, des Eigensinns, auf alles schulmäßige Systematisiren werfen wollen; zuweilen mit Recht, weit öfter unrichtig, weil überall in menschlichen Dingen das Erleben voraus gehen muß, die Erkenntniß erst nach mannig-

fachen Umwegen sich befestigen kann. Zudem hat die Schule die Pflicht, das Sichere, Daseiende zu überliefern, das Werdende aber den werdenden Künstlern zu überlassen. — Uebrigens ist es bekannt, wie eben die größten Talente am leichtesten und liebsten sich vorhandenen Forderungen fügten, indem sie selbst jugendlich unbewußt diese Bestimmung der Lehre erkannten: das Daseiende, die Erwerbnisse der vorangegangenen Kunst, zusammenfassend zu überliefern, und zum Neuschaffen nicht anzutreiben, sondern zu befähigen. So lernt der künstlerisch strebende Schüler sogar weit leichter, was die einfachsten technischen Regeln fordern bis zum Fingersatze hinab, und die Auflehnung gegen die Lehre zu Anfang ist nicht immer ein Zeichen der Freiheit des Sinnes. Mit Recht haben daher die meisten Lehrbücher von Alters her die Strenge des Gehorsams in Anspruch genommen, und die freieren haben nicht zum Vortheil der Kunst von jener Strenge abgelassen. Aber weder Kircher noch Prätorius noch Marpurg haben gemeint, daß ihre Regeln untrügliche unüberschreitbare wären — und so ist auch Marx'ens Thätigkeit auf diesem Felde äußerlich streng, dagegen innerlich freier als seine Vorgänger. Zuweilen nur möchte man auch diesem neuesten Systeme mehr Anschluß an das Ueberlieferte wünschen; doch hievon später. — Das Lehrbuch (oder die Schule) im Allgemeinen ist mehr beschäftigt, Regeln und Rathschläge, als Gesetze, darzulegen, weil es die Pflicht hat, die Thätigkeit des Künstlers bejahend (concret) anzuregen und zu bilden, nicht aber die ohnedieß leicht irrende ideale Jugend zu früh in das reine Reich der Ideen, in die ganze Freiheit, einzuführen, insofern hier der Ausgangspunct wo nicht negativ, doch ursprünglich unproductiv ist.

Die Idee des Schönen zu entwickeln ist der Inhalt der Aesthetik. Die einfachste Weise, sich das Geschäft derselben vorzustellen, knüpft noch an die vorige Stufe an; man hält sie für ein Regulativ, welches etwa lehrhaft der werdenden Kunst

den Weg zeigen möchte, oder in mehr recensirender Weise der sinkenden aufhülfe, die verirrte zurecht wiese. Wirklich ist diese Aufgabe, wie sie denn im Ganzen nicht abzuweisen, bei allen älteren Aesthetikern vor Schelling die einzige gewesen: so haben Aristoteles, Batteux, Schlegel, Lessing auf ihre Zeit zu wirken gesucht. Später erwachte die Ueberzeugung, daß es um eine technische Erziehung zur Genialität der Wissenschaft nicht zu thun sei, daß ihr Zweck wie ihre Mittel von der Weise theoretischer Lehren verschieden, daß ein gemeinsames Wirken beider nur in höherem Sinne stattfinde. Der Geist hat für sich das Bedürfniß zu denken; er setzt diese innerste Befriedigung seiner Natur durch, unbekümmert um das Ergebniß, sorglos gegen das blühende Leben der Gegenwart, gleichgültig sogar gegen die sinnliche Existenz, die auf diesem Wege vielmehr erst zerstört und umgedacht werden muß, um begriffen zu werden. Dieß ist die erste Aufgabe alles reinen Denkens, wie sie die Logik faßt, und ihr gemäß, selbst von Logik durchdrungen, müssen alle übrigen concreten Glieder der Philosophie denselben Weg durchwandern: die Welt geht im Gedanken zu Grunde, um in und für den Gedanken neuerbaut wieder zu erstehen. Aus der Einen Idee entwickeln sich mit geistiger Nothwendigkeit die Sondergebiete; der Begriff der Schönheit, die Idee des Schönen wird gesucht und nachgewiesen aus dem Bedürfnisse der Seele, innerlich ruhende Ideen in sinnlicher Gestalt vor Augen zu stellen. Das Wie gibt die vernünftige Betrachtung der Geschichte: die zeitliche Entwickelung der Schönheitsidee zeigt, wie und wo die Schönheit zur Kunst wird, im Kunstwerk lebendig erscheint, sodann wie die Menschheit fortschreitend immer höhere Ideen mit gesteigerten Mitteln darstellen lernte, wie die Bewegungen der Geister und Zeiten manchfaltiger, die Kunst vielgestaltiger ward, wie die allgemeineren dunkleren Anfänge zu bestimmterer Greiflichkeit sich ausbildeten: nach dem schönen Bilde Hegels, wie zuerst der Tempel gebaut, dann die lebendige Göttergestalt hinein gestellt,

zuletzt um diese die menschliche Gemeinde versammelt ward. Diesen Entwickelungsgang weist die denkende Betrachtung sowohl im Ganzen als an den einzelnen Künsten nach. Welcher Sinn in den Gestaltungen liege, und was diese oder die gesammte Kunst der Menschheit Wirkliches gebracht haben, ist eine der Aufgaben, der sich auch die bisherigen Aesthetiker zum Theil mit Glück entledigt haben. Die andere Aufgabe, das wahrhaft Schöne im Einzelnen nachzuweisen — nicht minder im polemischen wie im idealen Bereich von höchster Wichtigkeit — ist noch nicht gelöst weder im ästhetischen noch im lehrhaften noch im critischen Bereich, und den bisherigen Erfahrungen gemäß dem Menschen vielleicht ewig unlösbar.

---

Nach solchem Geständniß der Unzulänglichkeit wäre es am einfachsten, alles Recht der Critik zu verneinen; und wirklich ist dieß nicht allein von Künstlern, sondern neuerlich selbst von Denkern geschehen, weil sie inne wurden, daß zu jedem Urtheil, empfangenem und gegebenem, gleicherweise ein Glaube voraus gesetzt werde: denn ich selbst kann nicht urtheilen ohne mein Ideal unbewiesen vorauszusetzen, und kein Zweiter empfängt und fasset mein Urtheil den nicht dasselbe Ideal bewegt. Scheint es nun also, daß von idealer Seite alles Recht der Critik geleugnet, daß der Bereich des Urtheils fast auf ein Nichts zurück geführt wird; und drängt sich dennoch die Critik, niedere und höhere, in alles menschliche Streben berechtigt und unberechtigt, anerkannt oder verachtet, überall unabweisbar ein: so ist kein Ausweg aus dieser Doppelfrage als die Antwort, welche die Geschichte gibt, das heißt die vernünftige Ansicht des Geschehenen, die Erfahrung welche wir aus lebendigen Beispielen alter und neuer Critik erwerben können; diese geschichtliche Erfahrung muß ausweisen, wie weit ein wissenschaftliches Urtheil im Bereich der Kunst überhaupt möglich, und wie weit es anerkannt und wirksam gewesen sei.

Von Alters her haben sich die Wege geschieden in die Betrachtung von oben herab und die Erkenntniß von unten aufsteigend; beides gegen das schöpferische Wesen urtheilend, doch die zweite Art in engerem Sinne critisch benannt. Denn während jene Betrachtungsweise, dem philosophischen Talent eigenthümlich, gleichwie von selbständigen Ideen ausgehend außer der Erscheinung zu stehen die Absicht hat, und danach das Vorhandene regelt und prüft, dafür aber immer den Vorwurf der Willkühr trägt und das Vorhandene zu ermessen dem Künstler ungenügend scheint: — so hat dagegen die von unten aufsteigende Weise des Erkennens als dem gemeinen Verstande näher, seiner einfachen Haltung vertrauter, von jeher den Vortheil gehabt, mehr bekämpft, befeindet, aber eben deshalb mehr beachtet und wohl oder übel anerkannt zu werden. Wir wenden uns also zu den Beispielen dieser Einzelcritik, jene andere Weise den späteren Untersuchungen vorbehaltend.

Manzoni spricht einmal den Grundsatz dieser bescheidnen Critik treffend in den Worten aus*): Man untersuche dreierlei:

Was hat der Dichter sich vorgesetzt —
Ist, was er will, vernünftig —
Hat er, was er will ausgeführt?

Diese billigen faßlichen Grundsätze sind es wirklich, die in der Hauptsache alle gesunde Critik von jeher befolgt hat, diejenige nämlich, welche auf Erhaltung der Wahrheit und Schönheit ausging, und nichts verneint als das Unächte. In dieser Weise sind Aristoteles' und Quintilians flüchtige Urtheile gehalten, in derselben auch Göthe's jugendlich strenge Recensionen in den frankfurter Anzeigen. Ein warmes Gefühl, ein empfängliches

*) Nach Göthe 38, 254. Vgl. N. Mus. Ztg. v. Schumann 1841 April 23. — Göthe selbst weiß diese drei Regeln 38, 288 glücklich weiter zu führen als Grundlage einer lebendigen Critik, dergleichen manche uneigentlich die productive Critik genannt haben. Sie ist es nur, insofern sie nicht zerstören, sondern fördern will: sonst ist in der That alles Critische an sich negativ.

Herz, der Schönheit dichterisch offen ist die Voraussetzung solches Urtheils, wenn es etwas bedeuten und wirken soll. Göthe z. B. fährt mit rüstiger Unbändigkeit, selbst Härte, doch nie ohne Liebe und Erkenntniß des höheren Lebens, auf die nächsten Erscheinungen, Romane, Gedichte, Dramen, Exegesen rc. los: der Gleichgesinnte stimmt bei, auch der Ungleiche ahnt die innere Wahrheit, die Wärme und Berechtigung des Gefühles. Seitdem hat sich Vieles geändert; man spricht von dem critischen Zeitalter in dem wir leben; man will gründliche, möglichst beweisführende Critiken. Da nun das Leben selbst und die Schönheit sich nicht beweisen läßt (warum ist Mozart schön? Wo? Wie? Zeige mir's!); da also immer etwas Anderes als das nächste Beweisbare sich hervordrängt: so ereignet es sich wohl, daß die gründlichen Critiken in Sachen der Kunst als trockene unförderliche abgewiesen, daß solche göthisch-jugendliche von Manchem wieder ersehnet werden. Vielleicht daß verschiedenen Zeitaltern auch hier verschiedene Aufgaben gestellt sind.

Wem aber jene unbefangene Art Manzoni's und Aelterer nicht genügt, wer dieser Zeit eine höhere Aufgabe stellt als jene einfachen Gefühlsurtheile lösen können, der bedarf der sogenannten wissenschaftlichen Weise, welche entweder vom geschichtlichen Grunde ausgeht oder vom idealen; jene die objective, diese die ästhetisch-philosophische. Zwar auch von der älteren oder göthisch-quintilianischen Art reichen die Spuren durch die romantische Zeit bis heute, manche im Inhalte vertieft, in der Form gesteigert, andere nur Wiederholungen vergangener Stufen; aber im Allgemeinen strebt unsere Zeit nach Gewißheit, selbst auf die Gefahr die Schönheit darüber zu verlieren. — Von jener ersten einfacheren Art sind die meisten der gegenwärtigen leipziger Critiken über neue Orgel- und Opern-Compositionen. Als bedeutendere ragen hervor: O. Lorenz durch sein tüchtiges auch ungestümes Fordern lebendiger poetischer Gebilde, L. Kindscher in aufmerksamer Beobach-

tung, C. F. Becker in milder oft zu gutmüthiger Ansicht, Wedel in warmer hin und wieder kindlicher Aussprache des Gefühlseindruckes. Manchen unter den Genannten und Gleichstrebenden möchte man den Ungestüm wünschen, mit welchem H. Hirschbach in mehreren Zeitschriften auftrat, doch ohne seine Uebertriebenheit, denn diese hat nirgend Entschuldigung als in wirklich poetischen Darstellungen der Leidenschaft. Die Weise Kefersteins, am nächsten mit der J. Beckers verwandt, neigt durch gutmüthige Weichheit zur Farblosigkeit, so daß man auch hier ein gewisses Uebermaaß der Jugend herbeiwünscht. — Außer allem Beispiel wie jenseit der Nachahmung stehen Hoffmanns des schwärmerischen Fantasten wunderbare Erlebnisse im Reich der Töne, die man critisch poetisch nennen kann, da sie urtheilend ein neues Gedicht neben dem Gedichte schaffen. So die berühmte Auffassung des Don Juan, welche durch ihr gewaltiges übermüthiges Auftreten Freunde und Feinde erweckte, aber eben hiemit mehr ausführte als gewöhnliche Critiken leisten, nämlich Erregung, Widerspruch, Untersuchung, Wiederbelebung alter Fragen: hiemit ist, was man productiv nennen mag, in gewissem Sinne wirklich hervor gerufen. Derselben Art ist die poetische Schwärmerei über die Tonarten (in: Kreislers music. Club, Fantasiestücke 2. Th.), welche mehr Sinn enthalten als hundert verständige Zerspaltungen oder flach gemüthliche Umschreibungen. In diesem Gebiete ist ihm Niemand gefolgt; nur Seidel, der verstorbene berliner Privatgelehrte, hat es versucht, doch ohne Kraft und Glück. Was Hoffmann als Gegenwärtiger in die Zeit wirkte, ist aus dem glänzenden Erfolge der durch ihn empfohlenen spontinischen Opern, aus der Vernachlässigung Rossini's in Berlin (1820) zu ersehen.

Von der ächten wissenschaftlichen Critik sind wenige Beispiele. Die erste, objective Art ist die durch Winterfeld in mehreren tiefsinnigen Werken ausgeführte: wie aus dem Geist der Töne, der Naturharmonie, in ältester Zeit sich die erste

Kunstmusik erhebt als menschliche Darstellung innerhalb der natürlichen Gränzen; wie sich diese erste Gestalt durch äußerliches Suchen, innerliches Erleben und Versuchen erweitert, wie neue Zeitschwünge auch neue Bedürfnisse, neue Kunstmittel erwecken, wie endlich so aus den Erwerbnissen der Zeitalter sich die späteren Kunstgestalten gebären: dieß Alles ist den Geschichtsfreunden aus den herrlichen Forschungen bekannt, welche in „Gabrieli" (1834) und dem „Evangelischen Gesange" (1841—1845) niedergelegt sind. — Den anderen, von der allgemeinen Idee ausgehenden Weg ist A. B. Marx in seinen Lehrbüchern gegangen. Seine älteren Recensionen in der selbstgeleiteten Zeitschrift (1830) und das treffliche Büchlein über „Malerei in der Musik" nähern sich in Ton und Auffassung der hoffmannschen Weise; die späteren Lehrbücher betreten den gefährlicheren Pfad wissenschaftlicher Construction, worauf bisher Niemand mit Glück gefolgt ist. Wie seine Schule sich ausbreitet, werden auch ihre Ergebnisse offenbar werden, über welche noch nicht vollständig zu urtheilen ist was sie dem künstlerischen oder critischen Leben der Kunst Dauerndes bringen; nur dieses ist bisjetzt gewiß, daß ein flaches bewußtloses Urtheilen dieser gedankenvollen Weise gegenüber sich heute nicht lange mehr behaupten kann. Wir bedürfen keiner anderen Critik, als der aufrichtigen geschichtlichen, deren großes Muster auch für andere Kunstgebiete maaßgebend sein könnte — oder der wissenschaftlichen, die sich an das andere der genannten Muster anschließend allein ein gedeihliches Ziel erwerben kann.

## 2. Systematische Versuche.

Der dunkle Trieb des Wissens, zuerst als Neu- und Wißbegier, später als Forschung erscheinend und nicht minder als die sinnliche und poetische Gefühlswelt aus unbekannter Quelle rinnend, ja das Bewußtsein selbst in bewußtlosem Ahnen voraus nehmend: derselbe Trieb ist es, welcher auch den höheren Gestaltungen zusammen gebauter Gedanken zu Grunde liegt, und nach einer letzten Bestätigung ringt; sein Ziel ist das freie Selbstbewußtsein, seine Befriedigung die systematische Umfassung und Begründung der Gedanken. Denn auch im philosophischen Gebiete strebt die eine geistige Gewalt für sich allein schon einem bestimmten Ergebnisse zu, unbekümmert darum, welcher Gewinn oder Nachtheil den übrigen aus ihrem Treiben erwachse, während die künstlerischen Kräfte anderseits wie in feindlichem Ringen entgegen wirkend zunächst nur eine erhöhte Verinnigung bewußtloser Sinnlichkeit zu suchen scheinen, und dennoch jenem anderen Triebe so oft unwillentlich begegnen, daß sie seiner nicht entbehren können. Es ist mehr als der abgenutzte Gegensatz von Verstand und Gemüth, was die eben genannten Seelenschwingungen in sich fassen: auf der einen Seite die *autonome* Erkenntniß, auf der anderen die sinnlich schöpferische Gestaltung sind es, die sich ewig berühren und ewig zurück stoßen, beide einander feindlich und bedürftig, gegenseitig unentbehrlich und doch verneinend.

Dieser Kampf zwischen Schaffen und Denken, Gestalt und Bewußtsein, Poesie und Philosophie durchzieht das ganze geistige Leben. Wie beide einander unentbehrlich, ist offenbar nicht bloß in der Thatsache, daß Dichter und Denker öfters schon persönlich befreundet gewesen, sondern noch mehr in der idealen Erfahrung, daß ein hoher Dichter nicht ohne geistige Versenkung und kunstmäßiges Denken, ein ächter Philosoph nicht ohne schöpferische Erfindungskraft wirkt; endlich auch darin, daß künstlerisch reiche Zeiträume gewöhnlich von philosophischen nicht weit entfernt sind. Von der wechselseitigen Stütze, welche dem Dichter von dem Regulative des Systems, dem Denker von der inneren Regung schöner Gebilde zu Theil werden kann, brauchen wir nach dem Vorigen nicht mehr zu reden; hier ist nur im Allgemeinen zu bemerken, wie eine innere Nöthigung ebensowohl dem Bedürfnisse der Systematik zu Grunde liegt, wie dem des schöpferischen Gestaltens im Gedichte; und daß beide demnach ursprünglich um den Erfolg und Nutzen ihrer Werke unbekümmert nur der inneren Berechtigung gemäß ihr Wirken thun. Eben indem sie es unbekümmert, scheinbar nutzlos thun, erfüllen sie beide ihr Wesen, und durch diese Erfüllung nutzen sie der Welt mehr, als wenn sie den Nutzen gesucht hätten. Diese wenigen Worte der Verständigung mögen hinreichen als Antwort auf die Frage: was die Aesthetik nütze? Sie ist wenig klüger als die: was die Kunst nütze. Denn beide suchen und haben zuerst sich selbst zum Zwecke, erfüllen aber in dieser Selbstbefriedigung auch allgemeinere Zwecke.

Die Philosophie strebt, des Geistes der da waltet inne zu werden, sie sucht das Bewußtsein dessen, was im Leben schaffend und zerstörend wirket. Somit kann es eine philosophische Betrachtung des Schönen geben, ein Bewußtwerden dessen, was im Reiche der Schönheit gestaltet wird und wie es sich gestaltet; ein Beweisen, warum es so gestaltet und was im Einzelnen den Geist schön erscheinen lasse, ist auf diesem Wege nicht zu finden, weil hier Technik, Empfindung,

Erlebniß, Sinnlichkeit die Erkenntniß umwinden und spielend fast umschleiern. So, scheint es, ist am einfachsten jenem alten Vorwurfe zu begegnen, daß die Aesthetik das einzelne Schöne nicht demonstriren könne: eine genauere Antwort wird sich aus dem Folgenden entwickeln.

Die Aesthetik sucht das Wesen der Schönheit d. h. sowohl ihre Entstehung im geistigen Bedürfnisse des Menschen, als die ersten Bedingungen ihrer Erscheinung. Diese Untersuchungen sind in den übrigen Künsten, am frühesten in der Poesie, mit verschiedenem Glücke schon lange geführt; in der Musik deshalb später, weil die ersten Grundlagen der Erkenntniß hier verborgener an den dunklen Naturgrund geknüpft, und ohne ihn zu fassen unerreichbar sind. Für die übrigen Künste gibt das äußere Leben Anhalt und Belehrung: Gestalt und Wort umringen uns von Kind an, erklären sich dem einfältigen Menschensinne ohne Kunst. Das Reich der Töne, so gewaltig es auch die Sinnlichkeit des Empfangenden ergreift, ist doch im Aeußerlichen, Faßbaren, so wenig vorbildlich vorhanden, daß seine Erkenntniß weitere Umwege und ernsteres Sinnen fordert. Zwar hat es mehr noch als die Poesie seine Wurzeln in der Natur: aber diese sind, weil alles Tönen nur ein Hauchen und Verrauschen ist, und Leben im Leben vernichtet, desto ungreiflicher für die sinnende Beschaulichkeit. Daher die spätere Bewußtwerdung musicalischer Schönheit, so alt auch ihr Bestand, ihr Leben gewesen. — Suchen wir dasjenige was die letzte Zeit Philosophisches über unsere Kunst versucht hat, nunmehr vor Augen zu stellen, um daran die Möglichkeit einer musicalischen Aesthetik und ihre einstige Erfüllung zu ermessen.

Demjenigen unter den Denkern, der in unserem Jahrhundert am weitesten vorgedrungen in abgerundeter Systematik des Erkennens, war es dennoch nicht beschieden, die Tiefe der Musik philosophisch zu erfassen. An Hegels Aesthetik der Musik ist aber viel zu lernen, sowohl was die Philosophie in diesem Gebiete leisten kann als was ihr noch fehlt für heute oder im=

mer. Wer sich dem ersten Eindrucke hingibt, den die hegelsche Musiklehre im flüchtigen Lesen machen kann, der wird darin wiederholte Betrachtungen finden, die an Haß und Verachtung nahe hinstreifen, sofern an solcher Stelle von persönlicher Empfindung die Rede sein kann. An mehreren Stellen vernimmt man das Wort: Gedankenleere, allgemeine Unbestimmtheit des Inhalts, Darstellung des leeren Ich, des Selbst ohne weiteren Inhalt (Aesth. 3, 129. 130. 136. 151. 181 ꝛc.). Für diejenigen, welche an diesen Negationen klagend oder triumfirend haften geblieben, bedarf es der Erinnerung an die eben so zahlreichen bejahenden köstlichen Kernsprüche, die das Mark der Tonkunst berühren, zum Zeugniß daß dem gewaltigen Denker auch das fremde Element unterthan, daß durch die Tiefe der Speculation ihm selbst das Fremde, individuell Unerlebte, so weit es möglich, eröffnet worden ist. Dieser Art ist die treffliche Einleitung (3, 126—128). „Das Gehör, die Raumdimensionen tilgend, die ru„hende Materialität überschreitend, erweist sich dadurch ide„eller als das Gesicht. Das Centrum des geistigen Daseins „wird im musicalischen Kunstwerk ergriffen und selbst in Thä„tigkeit gesetzt, während in den plastischen Künsten das Kunst„werk als ruhendes Object außerhalb des Subjectes „stehen bleibt (129. 149). Musik ist Seele die für sich er„klingt, in ihrem Vernehmen sich befriedigt fühlt; das Herz „versinkt in das Vernehmen seiner selbst und gibt so, wie beim „Anschauen des reinen Lichtes, die höchste Vorstellung von „seliger Innigkeit und Versöhntheit" (193. 195). Die letzten Worte erinnern an den triumfirenden Schluß der Encyclopädie, wie sich der Geist auf der letzten Stufe speculativer Erkenntniß selbst erzeuge, bethätige, genieße.

Ehe wir die einzelnen Sätze weiter betrachten, müssen wir uns des Verständnisses der ganzen (hegelschen) Aesthetik versichern, da in diesem die Stellung auch unserer Kunst sich rechtfertigen muß. Die eigenthümliche Stellung der einzelnen

Künste gegen einander, der Uebergang, die Verknüpfung aller in das System — diese Entwickelung hat so sehr den Schein einer historischen Folge an sich, daß die Voraussetzung selbst kundiger Beurtheiler nicht grundlos war, Hegel habe eine philosophische Historie der Künste construiren wollen. — Wenn heute Niemand mehr zweifelt, daß das Bedürfniß der Eintheilung weder von practischer Verständigkeit noch von lehrhaften Rücksichten herzuleiten ist, sondern auf dem inneren Triebe lebendiger geistiger Gliederung beruht: so ergibt sich für die Eintheilung mancher Special-Wissenschaften, daß der Eintheilungsgrund je nach Verhältniß jenes geistigen Triebes verschieden gefaßt, daß er deshalb Anlaß zu gelehrtem Zwiespalt geben, und also bald nach der natürlichen, bald nach der religiösen, sittlichen, psychologischen Grundrichtung des Systems geformt werden kann. Der Streit der Schulen war erwacht, seit Schelling und Solger die Philosophie des Schönen ergriffen. Alle früheren Systeme, in dem Eintheilungsgrunde zwischen Inhalt und Form schwankend, warf Hegel um, indem er als Grundformen aller Kunst aufstellte: die symbolische, classische, romantische Kunstform. Diese Eintheilung ist der geschichtlichen Entwickelung des Ideals entnommen, und dieser Umstand hat manchen seiner Schüler geirrt. Denn wenn der Character der vorgriechischen Kunst symbolisch und die altorientalen Kunstwerke symbolisch sind; wenn anderseits die christliche Kunst romantisch genannt und alle neueuropäischen Kunstwerke demselben Gebiete zugerechnet werden: so erhebt sich dem oberflächlichen Blick die Frage, warum denn alle Architectur symbolisch, alle Plastik classisch, alle Malerei, Musik, Poesie romantisch zu nennen, da doch jede dieser fünf Künste in allen Zeiten geübt, da ebensowohl eine christlich-romantische Architectur wie eine morgenländisch-symbolische Musik, Poesie ꝛc. vorhanden sei.

Den Widerspruch zu lösen hat Hegel unterlassen, vielleicht absichtlich, weil dieser selbe Gang, den Gedanken geschicht-

lich zu entwickeln, durch alle seine Arbeiten hindurchgeht, und er dem Kundigen die Auflösung überlassen zu dürfen glaubte. Nun fragte man aber: ist denn wirklich die Musik nach der Malerei oder aus ihr oder als ihr Höheres, Nachfolgendes, geschichtlich aufgetreten? Haben doch unsere Stammältern am Ganges Poesie und Musik, aber keine Malerei gehabt, eben so die altgebildeten Semiten. Wie wäre nun die Musik ein Nachfolgendes zu jenen Künsten? Wie erhält sie ihre Stellung zu den romantischen Künsten, da sie vor und außer aller Romantik so gewiß aufgetreten, wie umgekehrt auch die architectonische, die plastische Schönheit in das romantische Christenthum hineinscheint? Und gehört, so fragt man ferner, die Poesie, welche in der Voraussetzung historischer Folge hier als Schlußstein spätester Zeit erscheint, und gleichsam den Uebergang der Kunst in ein anderes Höheres, etwa die Prosa, andeutet — gehört nicht auch sie schon den frühesten Zeiten, die lange vor dem Steinbau und der Bildsäule mit gesprochenem und gesungenem Liede dem Kunstsinne genügten? — Gesetzt aber, heißt es endlich, es wäre nicht die einfache historische Folge gemeint, so kann doch noch minder eine geistige wissenschaftliche Folge gemeint sein etwa in der Art, als stütze sich jede nachfolgende Kunst auf die vorangehende, weil auch dieses die Erfahrung widerlege, indem weder die Kunst noch der Künstler einer Gattung der anderen unmittelbar bedürfe: Raphael brauchte nicht vor dem Malen Bildhauer und Architect gewesen zu sein, der Tondichter bedürfe des Malers nicht, der Poet keiner anderen Kunst als seiner, um die seine zu üben.

Zur Erläuterung dieses nur scheinbar dunkelen Ganges nehmen wir ein Beispiel aus den bekannten und minder bestrittenen Gebieten des Geisteslebens. Es ist eine psychologische Thatsache, die lange vor Hegel erkannt, ja im Menschen fast unmittelbar bestätigt liegt, daß jede höhere Stufe alle niederen in sich aufgenommen habe, daß sie auf der niederen

sich erbaue, ohne sie nicht sein könne, während die niederen ohne die höheren Standpuncte nicht bloß gedacht werden können, sondern sein müssen: denn dieß eben ist ihr Niederes, daß sie jener Erfüllung entbehren, welche die höheren Stufen bringen. So z. B. liegt das unmittelbare natürliche Bewußtsein in seine Elemente zerlöst im Verstande aufbewahrt; dieser hat jene niedre Stufe in sich, ist aber über sie hinaus; die erste Unmittelbarkeit kann manches Unverständige enthalten, umgekehrt aber entbehrt der Verstand nicht anschauender Gewißheit. Die höhere Vernunft hat den Verstand und die Anschauung in sich: darum ist die Vernunft nie verstandlos, nie ohne anschauende Gewißheit, während der Verstand wohl Unvernünftiges, die Unmittelbarkeit Unverständiges in sich hat. — Dieser Gang ist zugleich der historische, freilich mehr im Großen als im Einzelnen nachweisbar. Wenn auch vor zweitausend Jahren Individuen gewesen, die mehr Vernunft besaßen als heute ganze Völker Verstand, wenn romantische Musik Aeonen lang vor den romantischen Völkern erklingt, wenn Poesie und Religion so alt ist wie die Menschheit: so ist es mit diesen Erscheinungen wie mit dem vorchristlichen Christenthume. Jene indischen Vorahnungen offenbarer Religion, jene socratischen und platonischen Anklänge übergriechischer Weisheit — was sind sie anders als Vorboten, Vorausnahmen, Streiflichter einer späteren Zeit bei Hochbegabten? Bleibt doch alle socratische Weisheit in ihrer Sphäre stehen, die nicht zu vergleichen mit bewußtem ganzem Christenthume; nirgend erscheint vor Christus das concrete die ganze Menschheit beseelende Gottesbewußtsein, nirgend die Offenbarung der allgemeinen Freiheit des Menschen, der Liebe, der absolut göttlichen Natur der Menschheit.

Hieraus ergibt sich für unsere Frage zunächst gleichnißweise: die Architectur bleibt in ihrer symbolischen Bedeutung beharren, auch wo sie außer der orientalischen auftritt; aber nur dort, in Babylon, Aegypten rc. ist sie die eine,

letzte und höchste Weise der Kunstdarstellung, während in der classischen und romantischen Zeit, bei Hellenen und Germanen über sie hinaus ein Höheres, neben ihr ein Jenseits gefunden ist. Die Poesie trägt den Character subjectiver Innerlichkeit zu Davids Zeit wie heute: sie ist im Kindesalter der Welt die Ahnung vollkommener Gestalten, entfaltet sich eben deshalb in jeder späteren Periode, am höchsten in der Zeit des germanischen Selbstbewußtseins: so sind Dante, Shakespear, Göthe über David, Homer, Sophocles — nicht bloß dem Inhalt nach, sondern der Poesie selbst, der romantischen Form nach. Gibt es eine Plastik vor den Griechen, so ist es die dunkle des alten Morgenlandes, in sich selbst ringend unerfüllt; tönt die Leier von Jubals Zeiten, so ist diese wie die pindarische bis auf Ambrosius in Kindheit und Knechtschaft gefangen; Streiflichter der Ahnung fallen in jenes Kindesalter ohne Tiefe — aber die Blüthe der Musik, die Erfüllung des Gemüthes in sehnender Seligkeit, die romantische Tonkunst tritt auf, nachdem sich der Kunstgeist in der letzten, feinsten, geistigsten Gestaltung des äußerlich Anschaubaren erschöpft hat: so ist die Tonkunst nach der Malerei höchstes Kunstleben.

Dieses ist der Standpunct, den Hegel unserer Kunst im Systeme angewiesen, und zwar historisch wie systematisch gerechtfertigt. Historisch, indem nach dem Erblühen der Malerei die Erhebung der Musik als selbständiger Kunst beginnt; innerlich, indem sie ein tieferes Bedürfniß zu erfüllen berufen ist als jene Künste der sinnlichen Anschauung. Diese zeitlich-innere Entwickelung ist auch in dem Wachsen der Musik seit dem Wiedererwachen des Evangeliums ersichtlich: die tiefere Kunst erschließt sich dem protestantischen Geiste. Hiemit ist nun auch die Stellung der Musik innerhalb des Kreises der romantischen Künste gerechtfertigt: sie macht bei Hegel das Centrum der romantischen Künste aus. Diese centrale Stellung ist auch anderswo bei Hegel (und anderen Denkern)

bedeutend: sie deutet an, daß in ihr die tiefsten Bedürfnisse des romantischen Kunstgeistes erfüllt sind, daß sie innerhalb dieses Bereiches eben so sehr absolute Kunst ist wie im classischen die Sculptur. Während die Malerei noch mit Materialität behaftet, gleichsam vom plastischen Principe Abschied nehmend das Reich der Romantik eröffnet, und umgekehrt die Poesie dem körperlosen Ideal so weit genähert ist, daß sie den Schluß der Kunst, den Uebergang in das Reich des reinen Gedankens bildet: so hat dagegen die Musik in ihrer sinngeistigen Heimlichkeit den doppelten Vorzug, von den prosaischen Abwegen der Poesie in Tendenz und Didaxis, wie von der platten Realität des prosaischen Portraits und der Caricatur ledig und verwahrt zu bleiben, und somit auch logisch die normale Kunst des Romantischen zu sein.

Die weitere Ausführung der musicalischen Aesthetik bei Hegel ist von der Art, daß sie hinter den übrigen bedeutend zurück steht, am wenigsten systematisch fortschreitet und manche wesentliche Puncte übersehen oder verschoben oder mißdeutet sind. Seine eigene Entschuldigung, daß er diesem Gebiete ferngestanden (3, 131), muß uns genügen. An uns ist es nun, das System zu ergänzen, wo es lückenhaft, zumal da die Grundlage so fest und klar und wahrhaft maaßgebend für jede künftige Aesthetik gezeichnet ist, auch keine spätere ihn wirklich überschritten hat. Wir folgen der Einleitung und der Darstellung des allgemeinen Characters, wie sie Hegel zu Anfang gibt, ohne erheblichen Widerspruch.

Der allgemeine Character der Musik, verglichen mit den übrigen Künsten ist: die Sphäre der subjectiven Innerlichkeit, das eingehüllte Leben und Weben in seinem eigensten Element, dem flüssigen Wechsel des Tones, erklingen zu lassen, dem Schrei der Empfindung Seele, Schönheit, lebensvolle Form zu geben, endlich die Selbstproduction dieser Empfindungen, Kampf, Fortschritt, Auflösung, Verschwinden künstlerisch darzustellen — das ist die eigenthümliche Aufgabe der

Musik (3, 143. 146). Hierin ist enthalten, was man sonst insgemein als Inhalt und Form zu scheiden pflegt: der Inhalt die Empfindungen selbst, die Form jene specifische lebendig erscheinende Darstellung, die nicht, wie in der Plastik, von dem Genusse getrennt, sondern mit ihm eins ist. Durch den Ton, das verklingend Wesenhafte, spricht sich die Flucht des Lebens, des Lebens innerstes Leben aus, das Leben und Sterben zusammen ist; aber in dem wesenhaft Verklingenden erscheint auch ein wirklich Seiendes, die Blüthe des Lebens, das Dauerbare in dem Verschwundenen. Was dieses sei, wo das dauerbare Wesen in schwimmenden Tonwellen ruhe, das ist von jeher eine quälende Frage für den Philosophen gewesen, mehr jedoch von ihm, dem Bedürftigen, an die Kunst gerichtet, als von der Kunst an die Weisen. Dieß ist die alte Frage nach dem Inhalt der Musik. Der Denker fragt: was singt der Sänger?

Der Künstler könnte unbekümmert antworten durch die Gegenfrage: „Wie wollt ihr den Inhalt ausgesprochen wissen? Vorerst ist der Inhalt nichts als das Ding selbst: erlebt es, vernehmt es in euch, da habt ihr den Inhalt." Hiemit aber begnügt sich die Weisheit ungern, weil sie sonst gewohnt ist, den Inhalt aller Dinge auch umgewandt, umschrieben, übersetzt in Worte und Schulsprache wiederzubringen. Daß bei dieser Umwandlung ein wenig verloren gehe auch von greiflicheren Dingen als die Musik es ist, daß gar kein Ding in der Welt weder durch Worte noch durch sogennnnte Gedanken ganz deckend kann wiederholt werden, daß auch hier das triviale: „Jede Größe ist sich selbst gleich" unbequem hereinschreite, dieß gestehen unter den Denkern nur wenige Bescheidene. Wie wollt ihr den Inhalt fassen? In thetischer d. h. thematischer grammatischer Satzform? Aristoteles, Kant und Hegel sind es ja doch hie und da inne geworden, daß diese Form nicht ausreiche zur Aussage des ganzen Gedankens, wie sehr auch schulmeisterlicher Gedankenhochmuth sich gegen solche

ketzerische Behauptung auflehne. (Vergl. Hegels Phänom. 49. 50. Logik 1, 89.) Wir können von gar nichts in der Welt vollkommen aussagen, was dessen Inhalt ist: die Aussage ist das Skelett, der Inhalt ist das Leben außer und über aller Aussage. Selbst in der bewußtesten Poesie des Wortes erhält man durch thematische Aussage des Inhalts nichts als den Schatten des Schattens, dessen Abschattung in des Empfangenden Seele nicht Bild noch Gedanken weckt, sondern Abstraction. Wer kann denn aus dem thematischen Inhaltssatze: „Faust sucht das Unendliche" ohne Weiteres den eigentlichen Inhalt unseres tiefsten Dramas fassen? Kann nicht etwa aus jenem kahlen Gedanken-Thema ein kahler Kopf das kahlste Gewebe construiren, aller Dichtung, Lebens und Gedankens baar? Oder kann nicht selbst der Geist- und Seelenvolle, der ohne Göthe's Dichtung zu kennen jenen Satz vernimmt, sich ein gänzlich verschiedenes Gebilde imaginiren? Wie steht es dann mit der sogenannten Klarheit des Gedankens im Worte? Oder wäre etwa die Schönheit des Gedankens im Wortdichter demonstrabler als im Tondichter? — Vielleicht aber fragt jene Frage nach dem Was nicht so derbe, sondern sie wünscht nur etwa aus Neugierde sich zu belehren, was — oder ob es Etwas sei, was wirklich die Seele in Tönen bewegt. Und hier ist die bekannte Antwort: im Bilde und im Worte habe ich's doch offenbar vor mir, hier nicht. Im Bilde ersehe ich den Kämpfenden, Zürnenden, in der Musik muß ich's *dazu* bringen. Wir wollen, — so stimmen die *Wortweisen* ihre Forderung herab — wir wollen wo nicht das *ganze Kunstwerk* auf eine Nuß reducirt, doch dessen *bewegenden Grundtrieb* kennen; wir lassen uns nicht täuschen, wir müssen erfahren können, ob ein wirklicher bestimmbarer *Allen* fühlbarer Grundtrieb, feiner gesagt: ein objectiver Inhalt, etwas irgend Nachweisbares im Tonstücke sei, was man im bescheidensten Maaße dessen Inhalt nennen möge.

Wiederum müssen wir uns zur Vertheidigung in antwor-

tende Fragen einlassen; fragen wir, wie der Inhalt in den übrigen Künsten zum Vorschein komme, wie er allenfalls ausgesagt werde z. B. bei Hegel. Im ersten Theile seiner Aesthetik ist der Bestimmtheit des Ideals die ausführlichste Erörterung gewidmet: von hier aus erstrecken sich weithin die Wirkungen in die einzelnen Künste. Hiernach wird die Frage beantwortet, welches der wesentliche Inhalt der Sculptur sei (2, 365 oder Theil 3 Abschn. 2 Cap. 1.), nämlich:

a) dem Elemente nach die allgemeinen räumlichen Formen;
b) die Objectivität des Geistes (366) im Leiblichen erscheinend (369);
c) der Form nach die menschliche Gestalt (370), wobei dann freilich
d) das demüthigende Geständniß herbeischleicht, daß „der „nähere Zusammenhang des Geistes und Leibes in Betreff auf die besonderen Empfindungen, Leidenschaften, „Zustände des Geistes ꝛc. (Pathognomik, Physiognomik) auf feste Gedankenbestimmungen schwer „zurück zu führen sei" (372).

Die bleibenden Züge des geistigen Ausdruckes sind es, auf welche die Aufgabe der Sculpturgestalt hingewandt sein muß (375); endlich erkennen wir, wie in der Bildung des Kopfes, der Körperhaltung, der Gewandung das Ideal lebendig werde (380—416), und wie die Besonderheit seiner Erscheinung an substantielle Individualitäten geknüpft sei (417). Von dem specifisch künstlerischen Inhalte ist in der Sculptur ziemlich Ausführliches gesagt (435—465): Statuen, Gruppen, Reliefs, göttliche, menschliche ꝛc. Das Was d. h. den geistigen Inhalt derselben zu fassen wird nicht gelehrt: da muß jeder Einzelne, Künstler und Schauer, das Seine dazu bringen. Aehnlich verhält es sich mit der Malerei, deren Inhalt nach Hegel ist: die für sich seiende Subjectivität, das particulare Leben, die concrete Wirklichkeit u. s. w. (3, 16. 31). Die

Untersuchung über den Inhalt der Poesie (3, 228. 237) ergibt: die künstlerische Fantasie als Element, die geistigen Interessen als Inhalt.

Wir sehen, daß uns in den bisherigen Expositionen der Inhalt nicht näher gerückt ist, so sehr er auch gefunden zu sein behauptet wurde; dagegen wird der Musik sowohl bei Hegel als bei denen die den Gedanken vergöttern, der Inhalt selbst entweder gradesweges abgesprochen, oder doch ihre „Gedankenarmuth, Unbegreiflichkeit" ꝛc. oftmals von philosophischer Seite her gerügt (Heg. Aesth. 3, 133. 142. 186. Kahlert Aesth. 381. 388. 389). Daß nun, um vorerst die Außenwerke zu schützen, der allgemeine Inhalt der Musik nicht minder geistig oder gedanklich ist als der der Sculptur, kann man leichtlich durch polare Umkehrung jener Sculptur-Gedanken erschauen. Denn die Musik hat zum Inhalt:

a) dem Elemente nach die allgemeinen zeitlichen Formen, Schwingungen, Tonwellen ꝛc. (contrarium: Sculptur 2, 365);
b) die Subjectivität des Geistes im Luftigen erscheinend (contr. 369);
c) der Form nach die individuell gewordenen Tonschwingungen, durch den Menschen beseelt, in geistiger Willkühr zur Melodie individualisirt (c. 370);
d) der nähere Zusammenhang des Geistes und Tones in Betreff auf die besonderen Zustände ꝛc. ist auf feste Gedankenbestimmungen schwer zurück zu führen (c. 372).

So weit ergäbe die parodische Darstellung beiderseits gleiches Recht, ebenbürtige Geltung. Im Vergleichen fortfahrend würden wir auch erkennen, wie die bewegten Züge des Seelenausdruckes den Gegenstand der Tongestalt ausmachen (c. 375); auch die Grundgestalt der Tonseele, die Melodie, ihre Haltung, Verarbeitung, Verhüllung, Umwandung, Kampf und Sieg, ja die besondere darin erscheinende Individualität (c. 380—417) ist im Tongebilde nicht unfindbar; selbst Statuen,

Gruppen, Reliefs lassen sich analogisiren in dem Einzel- und Chorgesang. — Es ist gar nicht schwierig, in Vergleichen, Parodien, Analogien weiter schweifend zum allerwenigsten die Ebenbürtigkeit der Töne nachzuweisen; noch minder schwierig, durch polare Gegensätze, aus den polaren Wirksamkeiten des Auges und Ohres entnommen, vorzüglich an der Malerei zu demonstriren, daß sie an Inhalt um nichts reicher ist als unsere Kunst. Wenden wir uns aber einer etwas bestimmteren Fassung zu: wir haben eine Negation nach der anderen zu bekämpfen, um uns dem bejahenden „Inhalte" wahrhaft zu nähern.

Blicken wir schärfer um in der hegelschen Darstellung (die doch als die vollständigste und bisher tiefste Fassung der Aesthetik im Ganzen immer gehört werden muß), so ist es auffallend, wie vieldeutig der Begriff „Inhalt" überhaupt gebraucht wird. Vorhin ist nachgewiesen, daß er mit Dunkelheit und ohne Förderniß gesprochen sei: schlimmer ist, daß er bei verschiedenen Künsten verschiedenen Sinn hat. So ist

1. der Inhalt der Architectur: schlechthin allgemeine Anschauungen, in denen Völker und Individuen einen inneren Halt, einen Einheitspunct des Bewußtseins haben 2, 275;
2. der Inhalt der Sculptur (Vgl. oben): die selbständig abgeschlossene objective Ruhe des Geistes, der noch nicht zur vertieften Innerlichkeit gekommen, der nur erst im Leiblichen für sich ist und mit der Totalität des Räumlichen nothwendig verbunden ist 2, 365.
3. „Inhalt, Gestalt, Stoff, Gegenstand" (der romantischen Künste) sind promiscue gebraucht 3, 3. 3, 9. 3, 31: obwohl anderswo ausdrücklich versichert wird, Inhalt und Gegenstand seien verschieden 3, 11. Offenbar ist, sofern die Gegenstände als Einzelheiten bestimmter Kunstwerke gedacht werden z. B. Gottesmutter, Kreuzabnahme ꝛc. diesen gegenüber der Inhalt

als das geistige Substrat, die substantielle Grundlage, die urgründliche Voraussetzung des Erschienenen gemeint. Gehalt ist aber nach Göthe 45, 419 etwas Mystisches außer und über jenen beiden.

4. Schwebend zwischen Inhalt und Wirkung sind folgende Stellen:
   a) Inhalt des Malerischen: die für sich seiende Subjectivität 3, 16 — die Malerei ergreift das Gemüth zum Inhalt ihrer Darstellungen 3, 17.
   b) Inh. der Musik: das an sich selbst Subjective 3, 130 — Wirkung der Mus. ist die Kunst des Gemüthes, die sich unmittelbar an das Gemüth selber wendet 3, 129.

wo außerdem noch auffällt die Aehnlichkeit fast Gleichheit beider Beschreibungen und Wirkungen.

5. Inh. d. Poesie: der Inh. der redenden K. ist die gesammte Welt der fantasiereich ausgebildeten Vorstellungen; — die Objectivität der Poesie ist das innere Vorstellen und Anschauen selbst, Vorstellungen und Anschauungen der Inhalt derselben; jeder Inhalt, geistig, natürlich, innere und äußere Zustände lassen sich von der P. gestalten; sie ist die allgemeine K. welche jeden Inhalt in jeder Form gestalten kann; die P. hat geistige Interessen zum eigentlichen Gegenstande; der gesammte Kreis der Außendinge tritt in die P. nur ein, in sofern der Geist in ihm Anregung oder Material der Thätigkeit findet, als Umgebung also, welche für sich selbst nicht der ausschließliche Gegenstand der P. sein kann 3, 226. 227. 228. 231. 237.

(Die „fantasiereich ausgebildete Vorstellung" liegt allen romantischen Künsten zu Grunde, insbesondere der Malerei. — Ist für die P. jeder Inhalt darstellbar, so widerspricht dem die darauf folgende Beschränkung auf menschlichen Inhalt.)

6. Inh. d. Musik: dieser ergibt sich bei Hegel unter mannichfachen Widersprüchen zuletzt als Negation d. h. Nicht-Inhalt, Inhaltsleere:

a) Das Material der bildenden K. nimmt die Formen einer breiten vielgestaltigen Welt der Gegenstände in sich auf und stellt sie ihrem wirklichen Dasein nach dar: die Töne vermögen dieß nicht 3, 129.

b) Der Inhalt ist das an sich selbst Subjective 3, 130.

c) Diese gegenstandlose Innerlichkeit im Betreff auf den Inhalt macht das Formelle der Musik aus. Sie hat zwar auch einen Inhalt (welchen?), aber nicht im Sinne der plastischen K.: denn was ihr abgeht, ist das objective Sichausgestalten 3, 130.

d) Endlich hat die Musik ein Verhältniß zu dem Inhalt, den sie ausdrückt, indem sie sich entweder Worten anschließt oder selbständig ist 3, 131.

e) Der Musiker abstrahirt zwar nicht von jedem geistigen Inhalt, sondern findet denselben in einem Text; die eigentliche Region seiner Compositionen aber bleibt die formelle Innerlichkeit, das reine Tönen. Sein Vertiefen in den Inhalt wird statt eines Bildens nach Außen vielmehr ein Zurücktreten in die eigene Freiheit des Inneren; — in manchen Gebieten sogar die Vergewisserung, daß er als Künstler frei von dem Inhalte ist 3, 134. 135. — Die Musik liegt dem Elemente der formellen Freiheit des Innern zu nahe, als daß sie sich nicht mehr oder weniger über das Vorhandene, den Inhalt, hinauswenden könnte 3, 137.

Also im Grunde der Fluch der Inhaltsleere. Da nun dem sonstigen Gebrauche dieses Wortes etwas Aehnliches wie: „Geist, Gehalt,“ zu Grunde liegt, so sagt die hegelsche Exposition, die freilich seit Plato, Aristoteles und Kant ungefähr

dieselbe geblieben und von wenigen Denkern durchbrochen ist — jene Erklärung sagt nichts als: die Musik kann sein d. h. ist zuweilen — — — (kühner sagen Andere: immer) — — — inhaltsleer, d. h. gedankenleer. Wäre es so, so wäre sie am allerwenigsten den schönen Künsten ebenbürtig zu achten, und nur zu verwundern, wie sie denn doch in's philosophische System eindringen konnte als ebenbürtige; auch die zuweilen gedankenleere ist nichts besser als die gänzlich aller Vernunft entleerte: denn wenn sie die Gedanken nur facultativ zuläßt, so kann sie ja als solche trefflich ohne Gedanken existiren. — Wir erwidern zuvörderst: ist in Allem was der Mensch vollbringt, der Gedanke nothwendig enthalten, so wird er hoffentlich auch in der Musik sein; ist dagegen „Gedanke" nur ein lobendes Prädicat, das etwa nur den höheren und höchsten Gebilden der Geistesarbeit zukommt, so ist der Gedanke (an und für sich) — nirgend als in der Sprache zu finden, sei's prosaisch oder poetisch. Denn einen bewußten Gedanken, der sich in grammatischer Satzform wiedergeben läßt, spricht weder die Architectur noch die Plastik noch die Malerei noch des Lebenden Geberde vollkommen aus. Wenn man also mit philosophischem Hochmuth die Gedanken-Armuth der Musik anzuklagen unternimmt (Kahlert Aesth. 388. 389), so vergesse man doch ja nicht, auch den übrigen Künsten freundlichst ihr Theil an diesem Proletariat zu gönnen. Wenn sich aber zeigen sollte, daß am Ende auch diese Frage auf einen Schulstreit hinaus läuft, so möchte sich leichtlich die Verkehrtheit jenes scholastischen Tadels nachweisen, auch der Gedanke auf anderen als den bisher betretenen Wegen sich erspüren lassen. Vielleicht daß endlich auch der Weltweise deß inne würde, daß man ohne technische Bestimmungen nicht philosophiren kann (Heg. 3, 131), daß ohne Wissen keine Wissenschaft, und daß selbst ohne dieß Alles ein wirklich wesenhafter Gehalt auf die Menschen wirken könne, den nur bisher die Weltweisheit noch nicht in ihre Fächer

geordnet. Oder es hätten Bach, Beethoven, Mozart ꝛc. ihre edle Menschheit einem geistlosen Spiele hingegeben, die Musik wäre außerhalb der geistigen Berechtigung, und dann gewiß zuerst aus dem Leben, hiernach sicherlich auch aus den ästhetischen Compendien heraus zu werfen.

Wenn es bei einem der letzten Schüler Hegels (Kahlert Aesth. 381) heißt: das musicalische Kunstwerk sei kein Gedanke, sondern ein Zustand des Gemüthes, — während früher in demselben Buche (239) in dem Plastischen ein „volles Bild des Lebens" erkannt wird — so erwidern wir: ein volles ist's nicht, da alles Plastische und Malerische nur die Oberfläche des Lebens ausspricht, wie die Musik das Innere, beide also die Hälfte des Seins abspiegeln. Weil das Auge mehr mathematische greifliche Bestimmungen zum Anhaltpunct besitzt, so hat es doch keinen Grund, sich dieses Vorzuges zu überheben gegen das Ohr, welches die ferne unbegreifliche Tiefe an sich zieht. — Es ist wahr, es läßt sich von dem Gemälde eine „Wortbeschreibung" liefern (K. A. 380), schwerlich aber dieselbe als „Abhülfe für den fehlenden Kunstgenuß" betrachten: beides aber, sowohl die Wortbeschreibung als die mangelnde Abhülfe kommt der Musik nicht minder zu. Was ist's denn Begriffliches, Wortdeutliches, was sich aus dem Gemälde mit nach Hause tragen, nacherzählen läßt als: Zürnender, Kämpfender, Kampf, Drang, Sieg, Tod, Viele dem Einen unterliegend — — — oder: zärtliches Weib mit dem Kinde, Mann und Weib liebend verbunden u. s. w.? Die Handlung selbst sagt das Gemälde nicht aus: es ist stumm und namenlos. Wer weiß von der sixtinischen Madonna das historisch-Thatsächliche, ohne es geschichtlich, durch Catalog ꝛc. erfahren zu haben? Nicht den Apollo Schlangentödter, nicht die Mutter Gottes schaue ich ohne Weiteres im Bilde, sondern — historisch unbelehrt — sehe ich nichts als den männlich schönen Sieger, die zärtlichste Mutter. Jede plastische Gestalt ist eine ruhende: sie gibt nicht

die Handlung sondern die gewesene Handlung oder das Seiende. Also nicht: „Apollo überwindet" sagt das Gemälde aus, sondern es zeigt den Ueberwinder, den zornigen Kämpfer ꝛc. Ist dieß nun der gewünschte „wieder zu erzählende" Inhalt, daß ich aussage: „Zorniger Kämpfer"? so ist freilich solche Genügsamkeit harmlos genug, um eine andere zur Antwort beizufügen. Nämlich die Musik gibt zu jenen stillstehenden (plastischen) Substantiven das Verbum, die Thätigkeit, das innere Wogen hinzu, und wenn wir dort als den wahren ruhenden Inhalt erkannt haben: Zürnend, Liebend ꝛc., so erkennen wir hier nicht minder den wahren bewegten Inhalt: Zürnt, Liebt, Rauscht, Wogt, Stürmt ꝛc. Eins ist so berechtigt als das andere; eine Bild-Erzählung nach dem Catalog ist freilich keine größere Kunst als die Ton-Erzählung nach dem Operntextbuch; aber Catalog und Textbuch kann man ja zu Hause lesen, und wem diese Abhülfe den fehlenden Kunstgenuß ersetzt, nun der braucht weder Gallerie noch Oper; entbehrt er beides, so hat er die schönste Wortbeschreibung vor Augen, vielleicht noch eine „wortschreibende" Aesthetik in Kauf dazu.

Ueberall begegnen wir demselben trüben Spiele mit Abstractionen, das aus Unkenntniß der Sache sich in künstliche mehrdeutige Worte flüchtet. Es wäre dem Künstler zu verzeihen, wenn er auf die Anerkennung des Philosophen trotzig resignirte und sich im Stillen begnügte, auch seine Wohnung da zu besitzen, wo so viele Wohnungen sind. Aber selbst im Scherz läßt sich heute keiner dumm schelten, und im Ernst ist's Pflicht sich zu rechtfertigen, zu gestellen gleichsam vor dem obersten geistigen Gericht, sei's daß die Weisen oder die Welt dieser Richter sei oder die Weltweisheit gar. Entrinnet jener Proteus, den wir haben als „Gedanke, Inhalt, Gehalt, Stoff, Gegenstand" schleichen, schlüpfen nnd flattern sehen, des größten Denkers Hand, so müssen wir dennoch versuchen ihn zu fassen, und eine Eine Gestalt aus ihm zu machen. — Wie die schönen Worte „Geist, Vernunft, Freiheit,

Allgemeinheit ꝛc.“ so hat auch dieser Proteus-Inhalt die sonderbare Eigenschaft oder „göttliche Natur“ (Phänom. 84), die Meinung des Sprechenden unmittelbar zu verkehren: es sind die „Gedanken, die sich unter einander anklagen und entschuldigen.“ — Ist bei Hegel in jenen letzt angeführten Sätzen einmal (bei 6, e) der **Text** gemeint, so ist nur zu erwidern, daß dieser gar nicht substantieller Inhalt der Musik ist. Der Text ist das Umsungene, Besungene, wie das Gemälde die Wand umschlingt, bekleidet, ausschmückt oder eine äußere That nachbildet; der Text gibt den allgemeinen historischen, nicht aber künstlerischen Inhalt, wie Alexanders Sieg das Ding ist, was ein Maler darstellt, nicht aber eo ipso das Kunstwerk. Der Text z. B. eines händelschen Chores kann geändert, übersetzt, weggelassen werden, die Tonseele, Tonschönheit, Tonkunst bleibt dieselbe; eben so wie zum Apollotempel kann Granit oder Porphyr gebraucht werden, auch Holz, Papier kann das Kunstwerk an sich darstellen, wenn auch nicht zu voller architectonischer Bestimmung. — Oder ist das **historische Erlebniß** gemeint, so fragen wir: ist denn etwa in der Laocoon-Gruppe, in dem Gemälde von Iphigeniens Opferung, im Olympischen Zeus, in Raphaels Madonnen diese Eine historische Begebenheit oder Persönlichkeit der Kern des Kunstwerkes? Nein! so wenig als überhaupt ein Geschehensein in räumlichen Gestalten ausgedrückt werden kann. Auch ohne Kenntniß des trojanischen Krieges, der griechischen und christlichen Religion erkennen wir in jenen Bildern Schmerz, Majestät und heilige Mutterliebe. Die geschehenen Handlungen sind zuerst nur subjective Ausgangspuncte für den Schöpfer des Kunstwerks: zum letzten und höchsten Verständniß mögen sie hinzu treten, die Kunstfreude an sich selbst schaffen sie nicht und mehren sie nicht. Auch die inhaltvollste aller Künste unterliegt derselben Unbestimmtheit. Denn ob im Oedipus, im Hamlet ꝛc. der Held diesen Namen hat oder einen anderen, diesem oder jenem Staate angehört,

ist für das poetische Verständniß als solches völlig gleichgültig; was in der Iliade das Interesse ausmacht, das ist nicht dieser einzelne Krieg um diese einzelne Stadt, nicht die sinnliche Gewißheit und leibliche Existenz historischer Helden, deren Gewesenheit dem Hörer wenigstens so gut wie gleichgültig ist. Das Wann-Wie-Wo-Geschehensein gehört der Critik und Geschichte an: im Gedichte sind es immer nur die allgemeinen geistigen Interessen und menschlichen Thätigkeiten, an schönen Individuen angeschaut; diese nehmen die Geschichte zum bequemen Hintergrunde, nicht zum künstlerischen Lebenselement. — Ist also unter dem Inhalt dieser materielle Gegenstand gemeint, so erweist sich, daß derselbe in der Kunst eben so undarstellbar ist wie das „Dieses" in der Sprache (Phänom. 83. 84).

Oder wäre es einerlei mit: „geistige Bedeutsamkeit" überhaupt? Fast scheint es so, wenn behauptet wird (Aesth. 3, 154): der Ton als bloßer Ton ist inhaltslos d. h. er bedeutet nichts Geistiges außer wenn er in harmonischer Verbindung gebraucht wird. Gut; da hat er dasselbe Schicksal wie Farben und Linien, die keinen Sinn haben als durch die lebendige ganze Gestalt. Freilich heißt es später (155): „der Ton hat eine relative Selbständigkeit; innerhalb „dieser aber bleibt den Tönen ihre Wechselbeziehung unter „einander doch ein Aeußerliches, so daß die Verhältnisse, in „welche sie gebracht werden, nicht den einzelnen Tönen dem „Begriffe nach so angehören wie den Gliedern des Organis„mus." Ja wohl! Wie die Farbe an sich inhaltsleer, so ist's auch der Ton an sich. Setzet man dagegen den einzelnen Ton mit relativer Selbständigkeit, wie es mit Anfangs- und Schlußnoten, Grundtönen rc. geschieht, so ist der Ton nicht beziehungs- noch inhaltslos, sondern hat seine Beziehung innerhalb des Inhaltes eines Tonstückes, je nachdem er hinter sich Tonica oder Dominante, Frage, Postulat, Bestätigung rc. birgt. Setzet man eine Farbe an und für sich, so hat man z. B.

eine blaue Leinwand, die nichts sagt als ein langheulender Ton ohne Ende; setzet man dieselbe Farbe als Hintergrund der Landschaft, so ist sie der „Grundton" so gut wie jener einsame musicalische.

Haben wir nun in jener kreisenden Flucht der Gedanken den Inhalt nicht gefunden, so wenden wir uns zur bejahenden Erledigung nunmehr an die einfältige gemeine Sprache; wir finden daß diese das Wort gar wohl versteht, daß sie wohl gar dem Weisen den Weg weisen könnte wo er selber sich in speculativen Netzen gefangen. Der Inhalt eines Kunstwerks ist zuvörderst: was es in sich hält.

Bei den Werken der Sprache und des Auges verstehen wir diesen Ausdruck so, wie ihn ungefähr Hegel, schwankend zwar und vieldeutig im Aeußeren, aber doch nicht des ahnungsvollen inneren Bandes entbehrend, aufgestellt hat. Der Inhalt z. B. eines Gedichtes wird gefaßt zunächst als Element, dann als Gehalt, endlich als wirklicher einzelner Gegenstand. Als Element zuerst: da finden wir, wie im Steinbilde die allgemeinen räumlichen Formen, in der Architectur die allgemeinste rhythmische Anschauung, so im Poetischen die allgemeinen Vorstellungsformen elementarisch waltend, als: Handlung, Natürlichkeit, Persönlichkeit, Widerspruch, Causalität. Zweitens als Gehalt: die Poesie hat den Beruf, die vorgestellten Dinge fantasievoll zu gestalten in Bilder des gesammten inneren Lebens, dessen verschiedene Stufen gleichsam der Maaßstab jenes Gehaltes werden; eben so ist das objective griechische Ideal Gehalt des Sculpturbildes, die subjective Gemüthlichkeit, in Lichttönen abgespiegelt, Gehalt der Malerei. Wirkliche einzelne Gegenstände sind es drittens, welche auch der gemeine Sprachgebrauch zunächst und fast ausschließlich mit dem Worte „Inhalt" bezeichnet. In der Sculptur sind nun diese einzelnen Dinge der Darstellung: Götter- und Menschenbilder, irdische und titanische Kämpfe, Mensch und Thier in Vergleich, verbunden oder streitend; in der Malerei die christ-

lichen Geschichten, die weltlichen Situationen, die lichtschimmernde Luft, die blüthenprächtige Natur; in der Poesie sind es total entwickelte menschliche Handlungen, Streit und Liebe, Wille, Schicksal, Versöhnung und aller dramatische Inhalt höher bewußten Lebens.

Stellen wir neben diese künstlerischen Inhalte die der Musik, so scheint sie allerdings geringer begabt, und namentlich der dritten Art verlustig, so lange sie mit dem herkömmlichen Maaße des Aeußeren gemessen wird. Zwar ist unbestritten, daß sie sich in dem Elemente allgemeiner zeitlicher Formen bewegt, bestimmter in den schwingenden Tonwellen. Auch die andere Art, dem Inhalte näher zu kommen durch Erfassung des mystischen „Gehaltes", der schwebenden Grundstimmung, ist für die Tonkunst anwendbar: wir erkennen in ihr der objectiven Leiblichkeit gegenüber das Walten subjectiver Seeligkeit; ihr gehört die Innigkeit des Herzens, die fernen dunklen Strömungen des Gemüths in Hebung und Senkung, das werdend schwindende Leben ist ihr Eigenthum. — Bedenklicher ist die dritte Frage, das eigentliche „Was", den objectiven „Inhalt" zu fixiren in der flüssigsten aller Künste, die alle Erscheinung zur schwindenden, punctuellen macht, und der Wirklichkeit zu entfliehen trachtet.

Es ist schon bemerkt worden, daß das eigentlich positive Dieses, die historische Handlung, die lebende Persönlichkeit u. s. w. nirgend ganz erscheint als in der reinen Geschichtserzählung, dem Abbilde der reinen platten Wirklichkeit; diese kann ein Geschehenes in der Totalität des grammatischen Satzes dem Verstande genügend darstellen. Die Poesie hat aus der grammatischen Sprache den Vorzug dieser Totalität behalten, wirft aber schon das Ungehörige, was die Schönheit verständig hemmen würde, hinaus, und entbehrt deshalb der verständigen diplomatischen Beglaubigung. Jene Totalität aber der poetischen Darstellung, wie z. B. ein Held kann in Kampf und Sieg dargestellt werden, oder der Satz:

„Achill rächt den Freund, tödtet den Feind" fantasiereich ausgelegt ein Gedicht machen kann: diese selbige Totalität hat die wissenschaftliche Kunstlehre nur zu lange auch als Forderung, als Maaßstab, als Criterium für alle Künste anlegen wollen, ohne zu bedenken daß diese Forderung nirgend als in der Sprache erfüllbar ist. Wenn also Hegel (3, 196) zum klagenden, wehmüthigen Gesange die Frage herbei bringt: „was ist verloren gegangen?" so antworten wir noch einmal mit der Gegenfrage: der büßenden Magdalene — daß sie Magdalene sei, erfahren wir traditionell, nicht aus Titians Bilde — was ist der Büßerinn, der hingestreckten Jungfrau Schmerz? Das Bild sagt es nicht aus, so wenig als im Marmor-Relief die Fliehenden, Kämpfenden verrathen, was sie fliehen und kämpfen.

Wiederum sind wir an eine Verneinung gelangt, die letzte Verneinung, die schon an der Gränze der Bejahung steht. Dieses Was, kann zunächst der Künstler erwidern, ist mein Ausgangspunct gewesen; diesen Inhalt, du wissest ihn oder nicht, bedarfst du nicht zur künstlerischen Erfassung des Kunstwerkes; dieser Gehalt wird um nichts schlechter, wenn ich oder das Werk ihn ungesprochen lasse; bedürfet ihr weiteres Erweises, so lebet selbst nach was ich gelebt. — Wenn nun alles verständig Aeußerliche so durch die Wissenschaft und durch des Künstlers eigenes Geständniß abgewehrt wird, was bleibt als innerliches Was zurück? Die Gestalt selbst, welche über und außer der Geschichte steht; die Gestalt, welche in jeder Kunst ihrem Material und Berufe gemäß anders erscheint. — Für die räumlichen Künste bildet den Inhalt die ganze räumliche Welt, in ruhigem Sein verharrend, selbst die Bewegung nur in ihrem gewesenen Scheine als ruhendes fesselnd: was scheinet und schimmert in Licht und Farbe, was die Welt spiegelt in des Menschen Seelenspiegel, das bildet oberflächlich die Bildkunst: denn auch die Plastik hat es nur mit der sichtbar erscheinenden Oberfläche des Leibes zu

thun, und der Unterschied der körperlichen Bildkunst von dem Flächenbilde ist mehr als nationale psychologische Kunststufe bedeutend, weit minder in Bezug auf die künstlerische Aeußerung des Materials. Das gefesselte Spiegelbild nicht der Handlung, sondern der handelnden Menschen in einem scheinenden Momente ist es, was alle, auch die höchsten Darstellungen bildender Künste erreichen mögen. — Für die tönende Kunst — von der Poesie sehen wir hier ab, wie sie im Vorigen bereits ausgesondert war als höhere zusammenfassende Stufe der Künste — für die Tonkunst also bietet den Inhalt die ganze Bewegung der Welt, alles Seiende und Ruhende selbst in die Bewegung hinein gezogen: alles was schwebet, woget und zittert in Luftwellen, im Menschenherzen, was die Seele in sich nachtönet aus dem Bewegten in aller Erscheinung: das ist der thatsächliche Inhalt der Musik, das bildet innerlich die Tonwelt ab. — Stellen wir etwa ein Beispiel verwandter Inhalte — denn als völlig gleiche sind sie in verschiedene Künste einzugehen unfähig — zum Vergleich der Bild- Ton- und Wortkunst auf. Der Bildner stellt Orest, von Furien verfolgt, dar: es erscheint auf der Außenfläche seines Leibes, in Auge, Mund, Stirn und Haltung der Ausdruck des Flüchtigen, Düsteren, Verzweifelten, neben ihm die Gestalten des Fluches, die ihn beherrschen, in gebietender furchtbarer Hoheit, ebenfalls äußerlich in verharrenden Umrissen, Gesichtszügen, Stellungen. Der Tondichter stellt Orest den Verfolgten nicht im beruhenden Umriß hin, sondern nach der Seite, die dem Bildner fehlt: er singt das Grausen und Beben seiner Seele, die fliehend kämpfende Regung, die Hebung und Senkung des Gemüths, die Athemzüge des Schmerzes, gegenüber den dumpf brausenden erdrückenden Halltönen der Rachegeister. Keiner von beiden Künstlern stellt den ganzen Orest dar; und wenn sich selbst ein Kunstwerk denken ließe, wo der fertige Umriß gewordenen Schmerzes mit dem Schweben und Wogen des werdenden vereint erschiene — auch kein

chinesisches bewegtes Bild würde den ganzen Orest nach den Motiven, dem Fortschritt und Verlauf seiner Handlung geben. Dieses Letzte, die Causalität der Handlung, man kann sagen die eigentliche wirkliche Handlung, erscheint nirgend als in der Wortkunst: diese sagt aus, warum Orest flüchtig geworden und was Anfang und Ende seiner Leiden sei. —

Nachdem wir den Inhalt selbst gewonnen, entsteht die Frage: wie er dargestellt werde. Hier tritt als nächstes Kunstprincip die vielbesprochene Nachahmung auf. — Die heutige Kunstlehre ist darüber einverstanden, daß das bloße Abschreiben, das Wiederholen der Natur keinen geistigen Werth habe, und nicht höher zu schätzen sei als niedere technische Kunststücke. Dagegen hat sich im Eifer des Streites gegen ältere namentlich französische Schulen eine Uebertreibung hervorgethan, welche das Nachahmungs-Princip entweder ganz aus der Kunst weisen oder ihm doch eine schiefe Stellung geben, die richtige Entwickelung nicht gönnen wollte; wie denn manche neuere Denker die Nachahmung als einen lastenden lästigen Theil des Kunstwerkes erst meinen abziehen zu müssen, ehe der wahre Hintergrund, das ideale Element, erscheinen könne. Auch Hegel neigt zu dieser Fassung, wenn er das natürliche Element der Schönheit minder streng behandelt, auch wohl flüchtig darüber hineilt. Nun tritt aber wenigstens in der Malerei das Nachahmungsprincip so mächtig hervor, daß es auch die speculative Aesthetik nicht abweisen kann; selbst Hegel gesteht es zu, doch mit der Beschränkung (1, 60—61):

„Es ist dem Kunstwerke wesentliches Moment, daß es die „Naturgestaltung zur Grundlage habe, weil es in Form „äußerlicher und damit zugleich natürlicher Erscheinung dar-„stellt; — doch ist diese geforderte Natürlichkeit als solche „nicht das Substantielle und Erste, was der Kunst „zu Grunde liegt. Wenn also auch das äußere Erschei-„nen in seiner Natürlichkeit eine wesentliche Bestimmung

„ausmacht, so ist doch weder die vorhandene Na-
„türlichkeit die Regel, noch die bloße Nachahmung
„der äußeren Erscheinungen als äußere der Zweck der
„Kunst.“

Das letzte ist ohne Weiteres zuzugeben; bei dem ersten Satze können wir uns in dieser Fassung nicht beruhigen. Jenes „Weil“ läuft auf eine Tautologie hinaus; aber auch davon abgesehen ist für die Malerei die „vorhandene Natürlichkeit“ allerdings zwingende „Regel“ z. B. in der Perspective, der Lichtgebung 2c. und selbst die Arabeske und Groteske, wo sie diese erste Regel überschreitet, bewegt sich doch innerhalb der organischen Gebilde, indem sie dieselben vervielfältigt (nach Plinius: multiplicasse veritatem videtur) und wunderbar verschlingt, nicht aber zerstört. Ein Dreieck z. B. statt des Auges, ein Weinfaß statt des Bauches, ein Violinbogen statt des Armes u. dgl. mittelalterlicher — auch neufranzösischer Unsinn — ist nicht mehr malerisches Kunstwerk, sondern allegorischer Aberwitz, der den altindischen in nichts übertrifft als in Ekelhaftigkeit. Uebrigens ist auch die Arabeske nur ein Seitensprung der Kunst, eine parasitische Pflanze an der selbständigen Malerei. Diejenige Malerei dagegen, welche die Natur, obwohl idealen Zwecken dienend, wiederbringt, ist die wahrhaft künstlerische.

Die organische Form ist die in sich consequente, kraftvolle, unmittelbar gesetzmäßige; diese nimmt die Kunst für sich in Anspruch, doch nicht, um aus und von ihr nur aus Noth oder etwa willkührlich zu entlehnen. Vielmehr ist die Kunst durchaus und ursprünglich an die Natur als ihre erste Substanz gebunden, von welcher losgerissen sie den Boden verliert, auf dem sie sich dem Geiste nähern kann. Ohne natürlichen Grundriß ist die Kunst incommensurabel. — Aristoteles stellt die *μίμησις* als Ausgangspunct der Kunst hin, womit jedoch nicht die Nachahmung an und für sich, das knechtische Abschreiben der Natur, sondern zugleich Darstellung, belebte Wieder-

bringung bezeichnet wird. So heißt auch μιμος nicht etwa bloß Nachahmer, sondern weit gewöhnlicher: „Darsteller.“ Die Schönheit wurzelt auf unerklärliche Weise in dem Unmittelbaren des Gefühlslebens, im Natürlichen; dieses Natürliche äußerlich gefaßt, sind die erscheinenden Außendinge, innerlich ist es der unaussprechliche Hintergrund der Seelen. Das Natürliche in der Kunst und mit ihm die Nachahmung ist demnach nicht ein Zugebrachtes, ein zufällig Gebrauchtes, sondern Lebenselement der Kunst, aber nur die eine Seite derselben.

Beschränkt wäre dennoch die Auffassung, welche den Begriff der Nachahmung als das einzige Maaß aller Kunstdarstellung hinstellte. Von jener Nachahmung dagegen, welche das alte μίμησις bezeichnet, d. h. der erhöhten Wiederbringung, der schöpferischen Umgestaltung endlicher Gebilde geben alle Künste Zeugniß. Selbst die Architectur stellt gewissermaßen nachahmend, doch menschlich vergeistigt das Gleichgewicht dar, welches in dem ruhigen Beharren crystallischer Massen, in der steinernen Abgeschlossenheit stolzer Felsensäulen, in dem majestätischen Emporstreben vegetativer Gebilde sich schon innerhalb natürlicher Erscheinungsgränzen ausspricht. Bei dieser niedersten Kunst aber thut der Menschengeist mehr Eigenes hinzu, weil sie den dunkelsten Regionen des Naturlebens näher steht; die Plastik und Poesie, als den offeneren Naturseiten zugewandt, reden eine verständlichere Sprache: sie brauchen den Stoff nicht zu zerbrechen, um ihn zu gestalten. Das breite Feld geistiger Interessen steht ihnen offen, welche mit dem bequemeren gleichsam fertigen Material eben desto leichter darzustellen, in gewissem Sinne nachzuahmen sind. Sogar in der höchsten aller Künste, der dramatischen Dichtung, ist noch ein Schimmer des Nachahmungsprincipes in der Consequenz der Charactere: denn daß der Handelnde z. B. der Held Wallenstein und von Anfang bis zu Ende als solcher uns sichtbar sei, erkennen wir außer der Nomenclatur nirgend als an der Wiederholung der Gesinnung, der Nachahmung seiner

selbst; diese wiederum ist gestützt auf die Nachahmung menschlicher Charactere überhaupt: selbst die entlegensten Gestaltungen müssen sich den natürlichen homogen zeigen. Es wirkt nimmer schön noch künstlerisch, wenn ein Kind gelehrte Reden hält: dieß ist unnatürlich, gegen die Gesetze der Naturnachahmung, sagt der gemeine Verstand schon, und die Wissenschaft billigt diesen Tadel. Immer bleibt indeß die Nachahmung nur Eine Seite der Kunst; wer sie allein übt, wie Kotzebue, verfällt der schmutzigen Elendigkeit der Unkunst, welche auf unerwarteten Wegen wieder zur Unnatur ausmündet: diejenige Nachahmung aber, welche ideale Vorgänge in Naturgestalt, diese darstellend in erhöhtem Leben, wiederbringt, ist die wahrhaft poetische z. B. Göthe's und Schillers. Die Kunst ist ein Leben neben dem Leben, eine menschlich selbständige Schöpfung neben der Gottesschöpfung; aus dem Kreise des Vorhandenen zu treten ist ihr unmöglich, weil sie damit ihre eigene organische Weise aufgeben würde, mehr noch darum, weil vollkommnere Gestalten als die göttlich natürlichen zu erfinden dem Menschengeiste unmöglich ist. Hier wird die Frage berührt nach dem Unterschiede der natürlichen und der künstlerischen Schönheit. Da Hegel sie gründlich durchgeführt und zur klarsten Entscheidung gebracht hat, so bescheiden wir uns, jene Lehre hier zu wiederholen.

In derselben Weise wie die Architectur ist auch die Musik auf ein Natürlich-Vorhandenes gewiesen, was sie vergeistigend nachzuahmen hat. Man hat sich viel damit geplagt, wie der Vogelgesang dem menschlichen ein Urbild möge gegeben haben, aber die Brücke nicht gefunden, weil weder die Nachtigall noch die Lerche noch der Canarienvogel menschlich commensurable Töne singen; dieses gelingt nur dem Dompfaffen, sobald er es vom Menschen gelernt. Aber die Voraussetzung des thierischen Urbildes ist nichts als das grobe prosaische Nachahmungsprincip; hätte es mit ihm seine Richtigkeit, so gäbe es keine Architectur, kein Heiligenbild, keine geflügelten Engel.

Aber wie die Architectur die schweigende tief verhüllte Natur in commensurablen Verhältnissen reden macht, so vernimmt der Tonsinn das rhythmische Schwingen und Beben des bewegten Lebendigen und übersetzt es in die meßbare Sprache menschlich vernehmbarer beschränkter Tongestalten. — Die ersten und allgemeinen Aeußerungen dieser Art der Nachahmung sind bekannt genug. Daß der laute Schrei heftigere, der sanftere Ton mildere Empfindung male, daß die raschere Bewegung des Tempo der schnelleren Blutwallung entspreche, daß das freie Schweifen des Tones in weiten Melodienwindungen, fremden Modulationen, Hebung und Senkung des Tones, des Tempos u. s. w. die wechselnde, fliehend verrauschende Stimmung im Abbild bedeute: dieses Alles ist unzweifelhaft, jedes menschliche Ohr vernimmt es. Was darüber hinaus geht: die nähere Bestimmtheit der Leidenschaften, die inhaltvollere Bedeutung der Empfindungen, die reichere Fülle eines tieferregten Seelenlebens — wie dieses in der Musik erscheine und aus ihr heraus geboren werde, dieses an's Tageslicht des Verstandes zu bringen und es den Formeln des Wortes anzunähern, daß die dunklen Gestalten wissenschaftlich begreiflich werden: das ist bisher den Philosophen ein Räthsel gewesen, und hat die Verkennung der Tiefe unserer Kunst verursacht. Denn hier tritt das Bedürfniß ein, sich mit dem Technischen, dem eignen Boden der Kunst vertraut zu machen; um die fernerliegenden Aeußerungen des Tongeistes zu vernehmen, muß man in ihnen heimisch eingewohnt werden. Nicht minder findet dieß Verhältniß bei der Architectur statt: auch das ungelehrte Gemüth läßt sich von der Erhabenheit rhythmisch-gegliederter Massen zwar anregen, ist aber die Idee zu finden ohne Uebung und Eingewöhnung nicht im Stande. Wie Manchem ist z. B. die Säule, der Fries, der Spitzbogen unbegreiflich: er nimmt sie als Gegebenes hin; es berührt ihn fremd und wunderbar, und will nicht recht zur Seele dringen; ein rascher Blick des Genusses, und die flüchtige Regung ist vorüber. Erst

dem geübten Blicke ist das Verweilen möglich, und er versenkt sich in den Inhalt, dessen Ursprung und Bedingungen er kennt. Solche liebevolle Vertiefung muß vorangegangen sein, ehe an eine specialisirte oder gar wissenschaftliche Erkenntniß zu denken ist; dieß gilt für die Musik wie für alle Künste. Wer ohne die technische Gewohnheit der besonderen Wirkung und Eigenthümlichkeit einer Kunst nahe treten will, wird zunächst mit einer unkünstlerischen Hast vorwärts eilen, um baldmöglichst zur concentrirten Idee zu gelangen; und es erscheinen auf diesem Standpuncte alle individuellen Mittel und weitläufigeren Ausführungen, wobei die heitere in sich freudige Kunstseele liebevoll verweilt, als ein Aeußerliches, Ueberflüssiges, auch wohl Unnatürliches. — Nur der besonderen Durchlebung zahlreicher poetischer und malerischer Kunstwerke nebst seinem technischen Verständnisse derselben ist es zuzuschreiben, daß Hegels Darstellung dieser Künste auch philosophisch so gelungen ist; dem Mangel der Sonderkenntniß aber die Verkennung der Musik.

Wie auf technischem Wege die Gesetze von Licht und Schatten, Verkürzung und Perspective gefunden werden, obgleich ihr Inhalt auch dem Ungelehrten als Naturgesetz innewohnt: so fordern dieselbe Arbeit die Grundverhältnisse der Musik: Urharmonie, Dreiklang, Dominante, Rhythmus, Tonleiter. Sehr wenige sind's, die eine auffallende Unrichtigkeit dieser Verhältnisse bei der Reproduction nicht wahrnehmen: die einfache Naturbedeutung jener Grundanschauungen sind dem Wesen nach jedem Ohre zugänglich. Auch ein ton- und sangloser Mensch empfindet, daß der Septimen-Accord kein Ziel noch Ruhe in sich hat, empfindet unruhig das Streben und Sehnen dieser ziellosen Bewegung, bis die Ruhe des Dreiklanges entgegen tritt. Eben so wird eine halbe Tonleiter, oder eine schweifende ohne Schluß, die Erwartung auf den Schluß (der Tonica) spannen, und dieser Schluß selbst, wo er eintritt, als solcher erkannt. Sodann die wachsenden Combinationen gebrochener und stockender Tonleitern, rollender

Passagen, auf- und absteigender Gänge, springender und geschleifter Melismen, die näheren und ferneren Beziehungen der Intervalle, das Verhältniß des harmonischen Grundbaues der bewegten Melodie gegenüber — Alles dieses, wie es ein Abbild der wogenden athmenden Seele der Welt und des Menschen ist, spiegelt sich wieder im empfangenden Ohre. Diese Spiegelung ist nicht abstracte Bewegung, nicht inhaltsleeres Ich, oder gegenstandlose Innerlichkeit: es ist, wie in der Malerei, auch hier eine „reiche vielgestaltige Welt der Gegenstände ihrem wirklichen Dasein nach." — Die Töne vermögen es, solche Mannichfalt des Lebens nachzubilden, aber in andrer Weise als Stein Bild und Wort.

Jene vielgestaltige Welt, welche die räumlichen Gestalten, wie es heißt, dem wirklichen Dasein nach (Heg. Aesth. 3, 129. 130 rc.) in sich aufnehmen — was ist es denn, was von ihr in die Kunst eingeht? Nur die eine Seite der Welt, der bewegungslose Schein der Oberfläche; es fehlt aber dort, was hier sich erfüllt, das Wallen und Regen des bewegten Inneren. Inhaltsleer kann dieses nur in dem Falle genannt werden, wenn der Inhalt des geistigen Lebens in Sitte und Begriff allein aufgeht. Sittliche und begriffliche Zwecke zu verfolgen ist der Malerei so unmöglich wie der Musik: kein Gemälde sagt aus was man thun soll, keine Musik belehrt. Es ist keine Beeinträchtigung des Kunstwerthes, wenn es heißt, daß weder die Musik noch die Malerei substantielle letzte Interessen des Geistes befriedigen. Unwahr ist die Forderung, von der Kunst zu heischen was sie nicht verwag, und eben so ungerecht, als wenn man von der Philosophie Schönheit und Schöpfung verlangen wollte. Wo und wie dennoch auch die wortlosen Künste eine tiefe Beziehung zur Sittlichkeit haben, das kann erst nach anderen Untersuchungen hervortreten.

Ueber jenes Princip der Nachahmung hinaus scheinen nun alle ferneren positiven Inhalte zu liegen, die etwa in dieser oder einer anderen Kunst erscheinen könnten; dem aufmerk-

samen Blicke aber entgeht nicht, wie jene beseelte Auffassung und Wiederbringung des vorhandenen Natürlichen noch in höhere Stufen hineingreift. Das geheime Rinnen und Wallen der Blutwellen, wie es in jeder inneren Seelenregung sich anders und mit unendlicher Mannichfalt gestaltet; das Wogen und Brausen regsamer Wasserfluth; das Rauschen des Baumes, die ungeheure Symphonie des Waldes, die Stimmen in Berg und Thal — diese naturpoetischen Erscheinungen haben oftmals entzückte Schwärmer als die nachzuahmenden Grundlagen der Musik aufgefaßt: auch Denker und Dichter haben sie als Quell der Kunst der Töne bezeichnen wollen. Aber hier erhebt sich die Frage nach dem Wie mit erneuter Kraft: wie gehet denn jener Naturgrund in die Kunstmusik ein? — Nicht unmittelbar, so wenig als in der Malerei, noch weniger in der Architectur. Für die Musik bilden mathematische Verhältnisse den Uebergang des Was in das Wie der Kunst. Dieß scheint anfangs ein todtes äußerliches Gesetz des Zwanges; doch ist dieser Zwang in unserem Gebiete nicht empfindlicher, als die statische Gesetzlichkeit des Architectonischen, die mathematische Lehre von der Perspective, die rhythmischen und grammatischen Regeln, denen der Dichter unterworfen bleibt. Das Mathematische ist die äußerliche Gesetzlichkeit der Musik, ihr leiblich practisches Verhalten. Dieses ihr zum Vorwurf zu machen, wie manche Philosophen gethan, zeugt von dem völligsten Mangel aller Erkenntniß und Tiefe. Denn die Erkenntniß und Uebung jener mathematischen Gesetze ruft noch kein musicalisches Kunstwerk hervor, so wenig als die Metrik den Dichter: obwohl beide unentbehrlich sind für das Leben der Schönheit wie das Gerippe dem Leibe, so sind sie doch nicht die Schönheit selbst, noch schaffen sie solche.

Jede Kunst hat in sich Begränztes und Unbegränztes. Dem einfachen Anfänger im Denken erscheinen beide als ausschließende Gegensätze: wie gehet, fragt man, die gränzenlose Idee in dieß äußerlich Beschränkte, in die Begränzung ein?

Näher angesehen zeigt es sich, daß die Gränze, faßlicher genannt das äußerlich Sinnliche, das Dichte Undurchdringliche, vielmehr das eigentliche Mittel ist, durch welches eben das Unbegränzte, nämlich der geistige Inhalt, hindurch leuchtet. Da ist nicht die Frage, welches von beiden mehr, besser, vorzüglicher sei. Sie sind beide einander unentbehrlich. Das Begränzte ist der todte Leib, wenn ihn nicht der Seelenblitz regend durchleuchtet; das Unbegränzte ist das Unfaßbare, ein geistiges Nichts ohne die leibliche Gestalt, die jenes Unendliche in offenbare Bethätigung bringt. Die Aufgabe der Kunst ist, Leib und Seele dergestalt zu verschmelzen, daß Eines nur um des Anderen willen da ist, daß untrennbar erscheine, wie das Gränzenlose, der Geist, im Begränzten, dem bestimmten Leibe, wirkt und lebt. Allgemeines und Besonderes, Einheit und Mannichfalt, die im wissenschaftlichen Forschen auseinander fallen, sind in dem Frieden dieser Lande eins; oftgehörte Sätze, seit der speculativen Zeit längst trivial gewordne, deren Inhalt dennoch immer erneut werden muß, weil selbst die Denker sie bisweilen vergessen.

Die Tonkunst nimmt historisch und speculativ (wie bei Hegel) nach den plastischen Künsten ihren Anfang, indem sie die letzten Raumdimensionen tilgt und die Räumlichkeit selbst auflöst. Sie versetzt das Räumliche, Körperliche in zitternde Bewegung: der Körper ist nicht mehr um seines Seins willen da, nur als bewegter, lebend erscheinender soll er wirken. Während nun alle räumlichen Gestalten bewegungslos verharrend den bestimmten Gesetzen der Schwere und des Lichtes gehorchen — auch die Malerei ist im Gesetz der Schwere gebunden, insofern die Standfestigkeit ihrer Gebilde nur durch den Schein mechanisches Beruhens auf dem Boden darstellbar ist — so ist dagegen die Musik aller körperlichen Beschwerniß enthoben, und scheint damit in das unbestimmt-Unfaßbare zu verlaufen. Ihre Bestimmtheit ist nun eben jenes mathematische

Verhältniß: dieses bringt die Gränze zu ihrer unbegränzten Schönheit.

Die flüssigste aller Künste bedarf dieser kalten Objectivität um so mehr, je ferner sie sonst dem objectiven Leben steht. Weil die Musik von dem Auge, dem Organ der kalten Objectivität, am weitesten abliegt, so bedient sie sich dieses allgemeinsten Mittels, des verständig Meßbaren, da jedes sonst bestimmtere Mittel ihrer innerlichen Freiheit entgegen ist. Zwar nehmen die organischen Gestalten, welche den plastischen Werken zum Hintergrund und Mittel dienen, eine höhere Stufe ein, als anorganische Crystalle und einfache mathematische Verhältnisse: aber eben jene bestimmteren Voraussetzungen nehmen den plastischen Künsten die subjective Freiheit*) weg, wodurch die Musik besteht. Es ist nicht die Allgemeinheit des Seelenlosen, welche in der Nothwendigkeit mathematischer Grundlagen bezeichnet wird; vielmehr ist es ein eigenthümlicher Vorzug der Musik, daß sie sich der allgemeinen acustischen Verhältnisse als Handhabe bedient, um hiemit ein größeres Feld der Freiheit, als allen übrigen Künsten geboten ist, für sich zu gewinnen. Die mathematische Fessel ist der Zügel, an dem die freieste, unbegränzteste Kunst in den Gränzen der Faßlichkeit erhalten wird. Diese Fessel der Nothwendigkeit sei es natürlicher oder sittlicher Gesetze erkennt auch die Philosophie als Element der wahren Kunst: sie büßt dadurch nicht ihre Freiheit ein, sondern „erhält in ihr erst ihre wahre Selbständigkeit" (Aesth. 3, 182). — Unzweifelhaft sind Tact, Rhythmus, Harmonie für sich genommen Abstractionen. Aber daß es so ist, ist kein Vorwurf, wie sehr auch die Speculation es im Sinne eines Vorwurfs aussprechen möge: denn alles Elementarische, z. B. Perspective, Metrik, Farbenlehre ꝛc. ist als Solches abstract, in Isolirung ungültig, unwesend. —

*) Vgl. Aesth. 3, 134: die plastischen Künste sind durch die wirkliche, außerhalb der Kunst bereits vorhandene Form ihrer Gestalten gebunden.

Endlich vernimmt man häufig die Klage, daß aus dieser angeblich niederen mathematischen Grundlage eine gewisse Dunkelheit des Verständnisses sich ergebe. An sich indeß rufen Schatten und Licht, helle und dunkle Farben nicht deutlichere Vorstellungen hervor, als Dreiklang und Septimen-Accord, hohe und tiefe Töne, harte und weiche Klangfarben. Die bestimmteren Gestalten der räumlichen Künste entnehmen ihre Wirksamkeit und Deutlichkeit von der vorausgesetzten Erfahrung. Ohne einen Menschen gesehen zu haben, erkennt man auch keinen im Bilde; wer nie den Wald hat klingen und rauschen gehört, vernimmt auch nicht das heimliche Gesäusel bei Agathens Sehnsuchtslied im Freischützen. Der Maler wie der Sänger übersetzt das Naturleben jeder in seine Sprache. Beide bedürfen der vorausgegangnen Erfahrung zu eigner Kunst wie zu Andrer Empfängniß: dieß ist an einem Kinde offenbar, das einjährig weder Bild noch Ton faßt, sechsjährig allenfalls ein Portrait erkennt und eine leichte Volksweise, aber vor dem zwölften bis vierzehnten Jahre schwerlich ein historisches Bild so wenig als eine Sonate fassen wird.

Alle Parallelisirung der beiden Geist- und Welt-Sinne, des Auges und Ohres, wird immer zuletzt bei dem Geständniß ihres Gegensatzes, ihrer reinen Polarität, angelangen, und aus der Gewißheit dieser Polarität zunächst das zweite Geständniß ableiten, daß von einer sittlichen oder natürlichen Bevorzugung eines der beiden Sinne nicht die Rede sein kann, eben so wenig von der Bevorzugung einer einzelnen Kunst. Ist das Auge umfassendes Welt-Organ für alle körperlichen raumfüllenden Gebilde, so umfasset das Ohr nicht minder die Welt als bewegte zeitlich wallende. Man hat manche Instanzen für den Vorzug des Auges aufgefunden, als: die weite Ausdehnung seines Bereiches, welche die des Ohres vieltausendmal übertrifft; die Sicherheit, Faßbarkeit, Untrüglichkeit des Gesichtes rc. Diesen Instanzen gegenüber sind aber von Alters her auch Anerkennungen der Seelengewalt des Hör-

baren bekannt, wie schon jenes Socratische: „Sprich, damit ich dich sehe!“ Wem ist mehr gegeben, um unter Menschen menschlich zu wirken, dem Blinden oder dem Tauben? Wenigstens das haben viele selbst geistvolle Blindgewordene und Taubgewordene anerkannt, und zwar übereinstimmend beide: daß dem Blinden mehr geblieben sei aus menschlicher Welt und Gemeinschaft (Pfeffel. Jacobs. Beethoven). Jene Mutter, die das verlorene Kind nach zwanzigjähriger Abwesenheit unkenntlich wiedersah, erkannte ihr eigen Blut an der Stimme, nicht am Blick; einer anderen kam der verlorene Sohn mit unverändertem Gesicht doch neuer Stimme, in Krankheit umgewandelt, vor Augen, und sie hatte Mühe, ihn zu erkennen. — Manchem ist ein Gemälde vielmal wiederholt ansehen lästig: ein Volkslied schleicht immer tiefer ins Herz, je öfter es klingt. Wer bekehret die Heiden, wer ziehet die Jugend, wer rühret das Gewissen, wer herrschet über Heeresmacht — ist's der Blick oder die Stimme? Wir könnten noch hundert Beispiele von Preis und Ehren der Tonwelt aufzählen, wenn das nöthig wäre zu sagen was jeder weiß. — Am letzten Ende werden wir erkennen, daß von einem absoluten Vorzug gar nicht zu sprechen ist. Wie sehr die beiden höchsten Sinne einander wechselnd ergänzen, erhellt wohl auch daraus, daß von den großen genialen Malern keiner taub, von den schöpferischen Tonkünstlern keiner blind geboren ist.

Länger als es nöthig schien, haben wir dieser polemischen Erörterung untergeordneter Theile uns hingeben müssen; es geschah mit Vorbedacht, weil die oben angeführten Gründe, die Musik verständig zu bekämpfen, in und außer den Schulen der Weisen so weit verbreitet sind. Aus demselben Grunde müssen wir fortfahren, die hegelsche Darstellung oft bekämpfend zu begleiten: denn diese ist, wie die ausführlichste unter den wissenschaftlichen, so zugleich das Bekenntniß vieler selbst seiner Schule nicht Verbundenen; und so gewaltig auch die offenbare Wirksamkeit der Tonkunst zu allen Zeiten gewesen,

so eifrig hat sich ihr jederzeit sowohl der Weltverstand als der wissenschaftliche — mit wenigen Ausnahmen — widersetzt. Dieses wenigstens ist deutlich, daß Hegel durchweg mit einer Art von Verkleinerung oder Herabsetzung auf unsere Kunst herab sieht, wie viele der angeführten Stellen beweisen. Und wie vortrefflich auch manche seiner Auffassungen und Erläuterungen zuweilen das innerste Wesen der Musik erfassen: so erhellt doch eben so oft, daß ohne Technik und Erleben diese Kunst weit minder noch als die Malerei und andere Künste zu begreifen sei.

Nun fragt sich weiter, in welcher Weise jene mathematischen Verhältnisse sich auslegen, entfalten, grundwirksam erweisen. Wesentlich ist der Musik zunächst die Regelmäßigkeit, die Symmetrie, das Architectonische; daher das bekannte Gleichniß: die Architectur sei gefrorene Musik, das Tonwerk ein flüssig gewordenes Gebäude. Jener rhythmische Character aber, der in der Architectur einseitig als Verhältniß der schweren Massen erscheint, schreitet in der Musik zu weiterer Belebung fort durch den Gegensatz des Rhythmus und der Harmonie, jener quantitativ die Schwere der Massen regelnd, diese qualitativ die besondere Luftschwebung nach Höhe und Tiefe gestaltend. Beide stammen aus einer Quelle, der Bewegung des Tones, welche ihrem Naturgrunde gemäß gleichzeitig in Schwere und Höhe sich äußert; die Tonwellen sind zugleich rhythmisch gesondert und harmonisch wechselbezüglich. Diese ursprüngliche Einheit von Rhythmus und Harmonie erscheint in dem Urphänomen der ersten Naturmusik, dem Ausklingen der schwingenden Saite. Jene *acustische Reihe*, die der reine Ton an sich, z. B. in ausklingender Orgelpfeife, in langgestrichenem Geigentone, im Flageolet der Saiten vernehmen läßt, erscheint ursprünglich in rhythmischer Weise: die Vibration selbst ist rhythmisch, mit einem Verhältnisse von Hebung und Senkung.

Die wissenschaftliche Darstellung geht nun zu folgenden

Ergebnissen weiter. Die Zeitlichkeit der Bewegung, das Weiterbewegen der Zeitpuncte ruft das Bedürfniß eines Angelpunctes hervor, damit nicht im leeren Schweifen das Ich sich selbst verliere: dieser Angelpunct ist die Gleichförmigkeit in der Wiederholung derselben Zeiteinheit, Rhythmus im engeren Sinne, Tact. Hierin ist zuerst die Verwandtschaft mit der Architectur, welche Säulen, Fenster, Wände 2c. in regelmäßigen Abständen zu einander stellt, wiederholt ausgesprochen: es ist das verständige Verhalten des Ich, das dieser Gegensätze als erkennbarer Unterschiede, als Merkmale bedarf. Aber dieses absichtliche Festhalten des Einen im Unterschiedenen, des Grundmaaßes im Gränzenlosen — es ist nur Eine Seite des rhythmischen Princips: ihr gegenüber steht gleichberechtigt die andere unbewußte Wirkung des Naturgrundes als eines nothwendigen. Nicht das Ich, nicht subjective Reflexion hat den Rhythmus wie aus practischem Bedürfniß erschaffen: er ist vor dem Ich als Grundgewalt und Urgestalt aller Bewegung als natürlicher schon vorhanden. Daß philosophische und selbst technische Lehrer diese andere tiefere Seite des Rhythmus übersehen haben, ist ein Uebelstand, dessen Folgen sich sehr weit und gefährlich erstrecken. Hegel sagt vom Rhythmus (3, 161):

> „Das Selbstbewußtsein findet sich in dieser Einförmigkeit selber als Einheit wieder; um so mehr, da die Einheit und Gleichförmigkeit den Tönen nicht als solchen zukommt, sondern von dem Ich zu seiner Selbstbefriedigung in die Zeit hinein gesetzt ist. — Denn im Natürlichen findet sich diese abstracte Identität nicht. Selbst die himmlischen Körper halten in ihrer Bewegung keinen gleichförmigen Tact, sondern beschleunigen oder retardiren ihren Lauf 2c."

Alles Lebende, erwidern wir hiergegen, hat in sich einen Ueberschuß, der sich nicht in mechanischen Formeln summiren läßt. So wie die Bewegung des thierischen Körpers, obgleich me-

chanischen Gesetzen unterthan, doch nie bei diesen beschränkt bleibt, und so wie auch die himmlischen Gestirne das abstracte Gesetz des Kreislaufes nicht rein erfüllen, weil auch sie in ihren Lebensbahnen kämpfend, siegend, besiegt bald thätig bald leidend an dem reinen Gesetz der Schwere etwas abdingen: eben so bleibt das lebendige Ich in der Musik keinesweges in jenem abstracten Tactgesetze gefesselt. Auch der ruhigste Spieler, Sänger und Dirigent erfährt es an sich selbst, wie auch bei der Absicht des strengsten Tempo gewisse Abweichungen unvermeidlich sind. Dieses ist durch chronometrische Beobachtungen leicht zu beweisen: auch der sicherste Tactkünstler hält ein 200tactiges Tonstück niemals in solcher Strenge fest, daß der Chronometer zu Ende und Anfang ganz gleich stimmt, daß gar keine Abweichung vom erstgegebenen Maaße stattfände; kaum ein 8tactiges Volkslied wird bei leichtem faßlichem Rhythmus schwankungslos gehalten. — Wie sehr aber anderseits auch die Subjectivität das rhythmische Wesen durchwirke, ist selbst an dem architectonischen Rhythmus ersichtlich. Das todte anorganische Gleichgewicht hat den lebendigen Rhythmus d. h. die künstlerische Wechselbeziehung der Theile, nur in sofern das schauende, auffassende Subject sich selbst darin wiederfindet: das Rechts und Links, Hüben und Drüben, Stärker und Schwächer des Eindruckes drängt sich dem empfindenden Subjecte unabweislich auf: wir glauben in starrer Säulenreihe ein Mehr- oder Minder-Beleuchtetes, Deutliches wahr zu nehmen, jenachdem unser Standpunct zum Lichte ist.

Wie in der schweigenden Ruhe des Steines so tritt auch im Reiche der Bewegung dieselbe Macht mit derselben ersten Wirkung auf: im Wellenschlage, im windgebogenen Baume erscheint dasselbe Grundgesetz. Es ist die Zweizahl, welche den Ausgangspunct bildet; hier die Polarität lebendig geworden in Luftschwingungen: an diese sind die mannichfaltigsten Arten des Rhythmus geknüpft, zu dieser kehren alle zurück. So ist hier wiederum offenbar, wie über allen verständigen

Absichtlichkeiten das Natürliche waltet als objectives Grundgesetz. Die Gesetze der Mehrtheiligkeit, der Wiederholung, der Nachahmung entstehen nicht aus dem subjectiven Bedürfnisse des Ich, als z. B. „das Thema fester einzuprägen,“ oder „durch Wiederholung, Nachahmung rc. ein regeres Interesse an dem nachzuahmenden Satze auszusprechen“ *) — sondern überall schlagen die dunklen Wogen jenes Urrhythmus hinein als natürlicher (objectiver) Grund der geistigen (subjectiven) Regung. — Als Ergebniß fassen wir demnach: der Rhythmus ist an sich ein natürliches Gesetz, erscheinende Polarität der Bewegung: als solches ist er der seiende Hintergrund geistiger Gebilde; der Rhythmus wird anderseits willkührliche Bewegung des lebenden Ich: so widerstreitet er oftmals jenem zuerst für ihn äußerlichen Naturgesetz, zu dessen Schranken er dennoch endlich immer zurück kehrt.

Aus dem ersten polaren Rhythmus entwickeln sich durch innere Gliederung und Durchflechtung verschiedener Reihen die besonderen Rhythmen-Gattungen, auch sie unter dem Urgesetze der Zweiheit gebunden, wie es im todten Pendel erscheint nicht minder als in den höchsten Constructionsformen. Was aber das Lebendige vom Todten, den Geist von der Natur scheidet, ist das Bewußtsein des Unterschiedes von Ruhe und Bewegung, das Setzen des Seins und Werdens; dieses erscheint in der Pendelschwingung nur als träges lebloses Ende, während die belebte Tönung ihre Ruhe als gewolltes, erfülltes Ziel erstrebt. Die bekannten Categorien „Satz, Gegensatz, Vermittlung“ hat Marx in seiner Comp. Lehre auf die einfachere Form von: „Ruhe, Bewegung, Ruhe“ zurück geführt. — Wenn nun die Erkenntniß dieser zwei Grundformen: Zweiheit in Hebung und Senkung, Gegensatz in Bewegung und Ruhe, offenbar geworden, und wer ihre innere

---

*) So Marx Comp. Lehre 2, 168 der zweiten Ausgabe. Vgl. Recens. in den Berliner Jahrb. 1843 April S. 613.

Verwandtschaft oder Einheit erkannt hat: dem werden die Wiederholungen, die sogenannten „technischen" Ausführungen als wesentliche Gebilde, der Schönheit Glieder, erscheinen, nicht als „dem Verständniß überflüssige" (H. Aesth. 3, 136. 181). Freilich ist dem abstracten Bedürfnisse des Verstehens genügt, wenn das Thema nur genannt oder ausgesagt wird; aber ist diese Titelangabe das Kunstwerk? Kaum ein leichtes Epigramm begnügt sich mit einfacher Nennung des Themas: wo das geschähe, da hätten wir einen Begriff, einen Schatten statt des Fleisches. Erst das Sichbeleben, Durcharbeiten, Ausklingen des Themas macht die schöne Seite der Gestaltung. In der Ausführung des Tonsatzes sind die musicalischen Veränderungen allerdings auch als Veränderung der Empfindung anzusehen, nur freilich in musicalischer Weise und nach ihrem Maaße zu messen. Die Empfindung nämlich, im Inhalte (dem Thema) weilend und versenkt, sieht ihn und schafft ihn dem tönenden Principe gemäß in immer wechselnden Gestalten, und jede neue Vorn- Seiten- oder Haupt-Sicht gibt ein anderes Bild der inneren Regung, stellt den Inhalt in neuer Weise concentrirt oder erweitert dar. Das Beispiel der Sculptur, wie es Hegel thut (3, 136) im Sinne eines Vorzuges der Musik gegenüber zu stellen fruchtet nichts. Auch in der Bildkunst gibt es manche überflüssige dem Verständniß entbehrliche Beiwerke, deren doch das ganze Kunstwerk nicht entrathen kann; in weitgedehnten Reliefs kann eine einzelne Figur oftmals nur aus dem technischen Bedürfniß, die Leere auszufüllen, erklärt werden; daß in Schlachtgemälden dieser einzelne Kopf, dieses fallende Pferd der Idee unentbehrlich sei, wird sich schwerlich beweisen lassen. Wir sind hier wie im dramatischen Gedichte an dergleichen sogenannte „Füllungen" gewöhnt, und das Kunstgefühl tadelt sie nur dann, wenn sie nichts als Füllungen sind. Noch deutlicher ist in der Architectur, daß sich das sogenannte „Verständniß" der kleineren wiederholten Glieder, der rhythmischen Massen, der einzelnen

so oder so wiederholten und gestellten Steine nirgend als in den Gesetzen des Rhythmus löse, oder wenn man will: in technischem Wiederholungsgesetze. — Ja selbst in der höchsten und freiesten aller Künste findet sich der technische Wiederholungsrhythmus wieder: Reim, Vers und Strophe beruhen augenscheinlich auf ihm. Aber auch im Allergeistigsten, in dem idealen Gehalte des Gedichtes klingt ein Echo nach von jenen urältesten Pendelschwingungen: der lyrische Parallelismus der Hebräer, der objective Parallelismus der Personen und Ereignisse bei Shakespeare (Lear. Zwei Veroneser rc.) gehören hieher: überall dasselbe architectonische Princip als Hülle des Geistes, aber des tönend (zeitlich) bewegten, der in der Musik erst seine ganze Erfüllung findet. —

Wenn daher die neueste Philosophie, uneingedenk des selbst in logische Gliederungen eingedrungenen Rhythmus, den Rhythmus überhaupt als eine niedere Auffassungsform herabsetzen möchte: so widerspricht zu deutlich Natur und Kunst solchem verständigen Bekämpfen. Es könnte leichtlich noch durch mehrere und höhere Erscheinungen der Welt belegt werden, wie der Rhythmus, denke man ihn als leere Abstraction oder als erfüllt waltendes Lebensgesetz, überall die Erscheinung des Lebens, der Schönheit, in Natur und Geist begleite, und den vollkommneren Erscheinungen vorzugsweise angehöre. Die anorganischen Mineralien und Crystalle haben zwar ihre architectonische Gestalt in regelmäßiger Stellung der Flächen und Winkel, aber selten, ausnahmsweise kommen Gebilde von absoluter Symmetrie vor, z. B. reine Würfel, Octaeder rc. Die Pflanzen, scheinbar ohne architectonische Symmetrie, erheben sich in ihrer höchsten Entfaltung, der Blüthe, zu deutlicherem Rhythmus, oft zur schärfsten Zweiseitigkeit im Gegensatze der Blätter, Staubfäden, Stempel rc. Die Thierwelt geht von den untersten Polypen bis zum Menschen hinauf eine sehr entschiedene Stufenfolge des Rhythmus hindurch: von den Amphibien bis zu den Fischen Vögeln und Säugethieren

entwickelt sich derselbe immer bestimmter: die Krone der Schöpfung ist von allen am meisten rhythmisch in vollkommener Zweitheiligkeit construirt; der schönen menschlichen Gestalt ist die Architectonik des Gesichtes und Leibes weit wesentlicher, als die Mannichfalt der Farben, die Fülle des Fleisches, der Umrisse: das eckige farblose doch architectonisch regelmäßige Gesicht gilt in und außer der Kunst für schöner, als das farbigblühende ohne rhythmisches Gleichgewicht; wo Auge, Nase, Mund schief ist — was hilft alles Roth und Weiß? — Es erweist sich, daß der Rhythmus die Grundlage aller Commensurabilität ist: was außer ihm, ist das Unsägliche.

Wie aus Rhythmus und Harmonie sich die Melodie erbaut, ist zwar auch von Philosophen richtig erkannt worden; die specifische Differenz aber dieses Dritten selbst von Hegel nicht so ausgesprochen, daß es dem Wissen und der Kunst genüge (3, 181 nur andeutend). Die Melodie ist aber in sofern ein Drittes zu jenen Elementen, als sie sich über jene erhebt zur Kunstgestalt, während jene zuerst nur natürliche Existenzen sind. Es gibt einen Rhythmus, eine Harmonie in der Natur, außer und vor dem Menschen; es gibt keine Melodie als die menschlich künstlerische. Was die Glocke schwingt, was der Vogel singt, sind allgemeine Verhältnisse, bewußtlos in natürlicher Beständigkeit wie der Rhythmus des Wellenschlages: Bewußtsein und Freiheit erscheint nur in dem Menschen, in seiner Melodie. Hier ist keine Brücke, kein Uebergang, wenigstens nichts sinnlich oder logisch Nachweisbares, wo und wie aus dem Natürlichen das Geistige entspringe: es bleibt für uns dieses Entspringen ewig ein Sprung, dem bisjetzt weder die Speculation noch die Mystik eine Brücke gebaut haben. Freilich sind in diesen Fragen die Philosophen zuweilen mit abfertigender Antwort bereit, doch werden sie damit nicht beantwortet. So fertigt Hegel einmal (Log. 1, 168) diejenigen, welche den Punct suchen, „wo das Unendliche zur Endlichkeit komme," als einfältige Frager sehr derbe ab: nur

ist leider damit die Frage nicht erledigt, und in allem „Weiterbestimmen" bleibt immer der Indifferenzpunct ungenannt, den jene einfältige Frage sucht. Eben so in der Aesthetik (3, 236), wo die alte böse Frage: „Was ist poetisch?" auf die Seite geschoben wird:

„Glücklicher Weise können wir der Frage an dieser Stelle ausweichen, denn wir haben aus dem Begriffe die Realität desselben zu entwickeln gesucht. Die Entscheidung, ob etwas wirklich ein poetisches Product sei oder nicht, ist aus dem Begriffe selbst zu entnehmen. Im ersten Theile ist bereits das Schöne und das Ideal entwickelt."

Es ist entwickelt, aber jedesmal mit der Bemerkung geschlossen, daß es sich im einzelnen lebendigen Kunstwerke, in der Realität zu bethätigen habe: also das Wie liegt in der Mitte. Wo? es ist unfaßbar. — Dieses ist das mystische dem Verstande unlösbare Räthsel: alle Schönheit ist unbeschreiblich, unsäglich.

Der Begriff des Unsäglichen, wenn's ja einer ist, hat wohl in der Philosophie einen üblen Ruf, zumal seit Hegel in der Phänomenologie (S. 83) es so ziemlich mit dem „Unwahren, Unvernünftigen, Gemeinten" gleichstellt. Dieser Behauptung tritt sowohl die gemeine tägliche Erfahrung entgegen als die höchsten Entfaltungen des Geistes. Das unsägliche Wallen und Walten, das unnennbare Sieden und Brausen des Gemüthes, die sanftere Empfindung befriedigter Thatlust, sinnender Schwärmerei — alles dieses läßt sich nicht so ohne Weiteres kraft logischer Machtvollkommenheit als nichtig und gedankenleer wegdisputiren. Vielmehr ist dieses innerlichste Leben Anfang und Ende selbst der tiefsten bewußtesten Gedanken: wie der Gedanke von dem punctuellen Antriebe des subjectiven Wollens den Anfang nimmt, so kehrt er auch immer wieder zu dem stillen verschlossenen Gemüthsleben zurück als zu seiner ersten Heimath, und das um so gewisser, je weiter

er sich von diesem ersten Seelenleben in entlegene Bahnen entfernt hat. Die tiefsten Denker sind auch im Gemüthsleben die reichsten; und dasjenige Volk, dem vorzugsweise die Arbeit des Gedankens beschieden ist, hat auch zugleich in schwärmerischem Spiel der Anschauungen, in der Versenktheit des jenseitigen Schauens alle anderen übertroffen. Darum ist bei ihm die Musik einheimisch, ein innerstes Bedürfniß, und nirgend ihre unsägliche Tiefe so ausgekostet wie bei dem Volke, dem der sonst zweifelhafte Ruhm gründlicher reiner Gedankenarbeit zugeschrieben wird.

Die Melodie ist das Leben, der springende Punct, die erste Kunstgestalt des Tonreichs: alle weitere Bestimmtheit, alle Erfassung des Inhalts ist an sie geknüpft. Um hier aber einen sicheren Weg zu gehen, kann man sich wiederum der Technik nicht entschlagen. Daß nun über Technik und Ideal in Verbindung Wenige Rechenschaft zu geben vermögen, ist ein Uebelstand, dessengleichen wir bei Malern und Architecten auch finden, also schwerlich ein gerechter Grund des Unwillens, womit der Philosoph die „geistlosen ausübenden Musiker" insbesondere zu züchtigen gut findet (3, 181). — Ueberhaupt ist das „Rechenschaft-Geben" von je her und in allen Künsten selbst dem begabten Künstler schwierig, oft unmöglich gewesen; und die es trefflich zu können berühmt waren, sind nicht immer die trefflichsten Erkenner. Wie beredt wußte doch Augustin Caracci die Laocoongruppe zu preisen, und überhob sich seines Bruders Hannibal, der stumm glühend dabei saß. Da fragte man diesen: sagst du nichts, hast du kein Wort der Ehren für solche Schönheit? und er nahm die Kohle, und zeichnete wortlos die ganze Gruppe in lebender Schönheit an die Wand. So war's auch mit dem einzigen Ludwig Devrient, der lebte die herrlichen Kunstwerke und kannte die Exegese nicht; und wo Göthe über sich selbst Exegesen ergossen, da zeigt er auch, daß Schaffen und Denken nicht einerlei ist. Solcher Zwiespalt hat sich in allen Künsten so oft er-

eignet, daß man sich wundern darf, wie die Philosophie eben hier eine Inzicht wider die Musik entdecken konnte. Das Rechenschaftgeben hat meist kein Interesse als das der müssigen Nacherzählung oder der Polemik. Dieses lassen wir hier billig fallen, und wenden uns wieder dem reingeistigen Bedürfnisse zu, jenem dunklen Triebe des Erkennens oder der berechtigten Prüfung von Seiten des Gedankens: auch dieser fragt nach dem Inhalt, nach der Aussprache des objectiven Gehaltes, aber in anderer Weise als eines neugierigen Interesses. Er spricht: wenn das Leben der lebendigen Creaturen theils für sich theils für andere da ist, so wird dasselbe auch in geistigen Gebilden der Fall sein; somit genügt uns nicht, von der Kunst zu wissen, sie sei ihrer selbst Genuß und Erfüllung — wir müssen auch erfahren, was sie „für Anderes" sei, wenn nicht ihr geistiges Recht überhaupt fraglich sein soll. Dieß ist der vernünftige Standpunkt jener Frage, die nicht befriedigt in stillem Genießen schöner melodischer Sänge, auch deren Hintergrund, den allgemeinen Geist wie er sich hier besondert, erkennen will.

Am einfachsten geschieht dieses, indem man eine tüchtige anerkannt wirksame Melodie — denn nur das Vollkommene darf so mustergültiger Untersuchung zu Grunde liegen — dem Gedanken offen legt. Marr hat dazu in der Comp.-Lehre einen glücklichen Anfang gemacht; Winterfelds Erläuterungen alter frommer Lieder haben dasselbe in höherem Maaße, doch mehr für Künstler zugänglich, erfüllt. Gedenken wir beispielsweise der ersten Allegro-Melodie der Don Juan-Ouverture. Sie beginnt mit dem einfachen standfesten Grundton, dieser überspannt sich selbst in seine kleine Secunde, diese dringt weiter in rückgängig gehemmten Sprüngen (4 erste Tacte), bis eine neue Figur in beschleunigten Windungen, neckisch wild doch gesenkt rückkehrt in den Grundton, um von hier aus in kriegerischen Rhythmen, mit Posaunenklängen emporstürmend, abzuschließen (Tact 5 — 8). Dieß ist das Thema, der Grundgedanke,

des Helden innerliche bewegte Gestalt: Kraft, Ueberspannung, üppige neckische Wildheit, Hin- und Wieder-Streben, Fortstürmen. Diese erste Aussprache des Gedankens ist der Grundriß des Gemäldes; die Ausführungen geben Farbe, Bewegung, Composition, Gegensätze; einzelne Theile des Grundgedankens beleben sich sodann zu höherer Selbständigkeit, zunächst das kühne Streben in dem unisonen emporsteigenden Geigensatze; dann der lockende Frevelgeist in süßem weichlichem doch kräftig durchblitztem Gangwerk; mehrmal kehrt der Held in ganzer Gestalt wieder, das Thema auf der Dominante, auf dem Grundton, auf der Unterdominante, immer erneut, immer in entlegenen oder unerwarteten Situationen; nun erscheint in dem überraschenden Eintritt die fremde dämonische Gewalt, den Helden zu bekriegen, der sie verspottet; später sein erneuter Sieg, seine Herstellung, bis der aufstürmende Gang sich stiller hinabsenkt wie zur Frage....es naht ein Abenteuer — die Nacht, die Ungewißheit, der frevelnde freche Geselle tritt auf, die Handlung beginnt. — Es ist nicht unmöglich, wenn gleich schwer, die Werke unserer großen Tondichter alle so auszulegen, und weit gründlicher noch: denn wir haben bisher nur die Grundlage des Themas und seinen allgemeinen Verlauf betrachtet; wie reich sind in diesem übrigens faßlichsten Kunstwerke die rhythmischen Motive von Hemmung und Fortschritt, die harmonischen Färbungen, Verrückungen u. s. w. Je tiefer und wahrhaftiger das Tonwerk, desto deutlicher sprechen seine Gestalten; aus den beethovenschen Symphonien läßt sich ein romantischer Cyclus zwanglos entwickeln. Wie jugendlich herausfordernd, mannichfach bewegt, wie kraftvoll, lieblich und scherzhaft die erste; wie glänzend gewappnet zum Kriegestanze doch des Sieges gewiß die Heldenschaaren in der zweiten Symphonie; des einsamen Helden Erlebniß und Bedrängniß und Kampf in der dritten; die ungeheuren Erlebnisse eines mit dem Schicksal Ringenden, das er

überwindet, in der fünften; — wir können den Gang der beethovenschen Gedanken nicht weiter verfolgen, ohne dem Uebrigen zu schaden, und erinnern deshalb nur nachträglich an einige der bekanntesten Sangweisen, die in kleinerem Raume auch dem Widerwilligen die Gewalt tönender Schönheit nahe bringen können, als:

Nixen-Gesang: O wie wogt es sich schön auf der Fluth (Oberon).
Studentenlied: Landesvater.
„ „ Brüder lagert euch im Kreise.
Volkslied: Es ritten drei Reuter (das verbreitetste aller deutschen Volkslieder, fast in ganz Europa heimisch geworden).
„ „ Inspruck ich muß dich lassen (Nun ruhen alle Wälder).
Kirchenlied: Wie schön leucht' uns der Morgenstern.
„ „ Ein' feste Burg ist unser Gott.

Die objective Gewalt dieses melodischen Inhaltes ist längst offenbar geworden in seiner Wirksamkeit, die Niemand bezweifelt als wer dem geheimen Sehnen des Herzens nicht Gehör gibt. „Gott ist ein aussprechlicher Seufzer im Grunde der Herzen gelegen" sagt das alte tiefe Wort: und doch ist Gott auch objectiv, mag ihn nun der Philosoph demonstriren oder das Kind anbeten.

Die genannten Beispiele sind großentheils aus reinen ungemischten Empfindungen genommen: Liebe und Haß, Freude und Schmerz, Tragisches und Ruhiges sind die einfachsten, doch zugleich höchsten künstlerischen Momente. Neben und aus jenen erheben sich die Aeußerungen des Scherzes, Spottes u. s. w. Dieses ganze dunkle Gebiet ist von Philosophen und Aesthetikern oftmals zu lüften versucht, selten mit Glück. Die wortlosen Künste sind hier eben am dunkelsten, sofern man ihre Aeußerungen begrifflich fesseln will, am gewaltigsten, wenn man ihre dämonische Kraft betrachtet, die oft die der Wortdichtung

weit überschreitet, weil dieser die sinnliche Energie mangelt. Die Ironie z. B. geht in die Malerei ein: die Physiognomien erhalten ein neues subjectives Gepräge, der reine natürliche Glanz gesunder Erscheinung unterliegt besonderen Kunstzwecken; der Humor mit seiner Beidlebigkeit zwischen Lachen und Weinen erscheint in Tönen. Vollständig gehen beide nur in die Poesie ein, weil sie auf begrifflichem Inhalt beruhen, und zur ganzen Ironie erfordert wird zu wissen, über was der Spott ergeht. Jenes thatsächliche Was aber zu wissen ist, wie wir oben gezeigt, dem plastischen Genusse eben so entbehrlich, wie bei dem Anblicke eines schönen Schlachtgemäldes das Warum des Kampfes, oder im elegischen Gesang der Gegenstand der Klage. Hier ist noch einmal des Vorwurfs zu erwähnen, mit welchem Hegel (Aesth. 3, 196) diesen Mangel der Thatsache verfolgt: der Tonkünstler mag sich getrösten mit der Erwiderung, daß überhaupt keine Kunst für den reinen Gedanken oder die reine Wirklichkeit eine wahre reine Totalität bildet, daß sich daher eine jede genügen lassen muß, in ihrem Kreise ihre Wahrheit mit ihren Mitteln auszusagen.

Die kalte Ironie fehlt der warmen Kunst der Töne; der Humor ist ihr zugänglich nach der Seite seiner inneren Bewegung. Das verhaltene Zucken, das Wetterleuchten des lebenden überschwänglichen Blickes, das wehmüthig schmerzliche krampfhafte Lächeln — Alles was das Wort nur andeutet, nicht erfüllt, weil es in das Nebelreich unendlicher Innerlichkeit hineinzittert: dieses zu ergänzen ist die Tonkunst nicht nur fähig, sondern in gewissem Sinne allein im Stande. — Die Versuche in eigentlicher Ironie, welche einige neuere Franzosen und Italiener gemacht haben, sind mißglückt, weil ein der Musik Undarstellbares, ein Verständiges hineingetragen ist, kaum durch den Text zuweilen als solches erkennbar, aber darum noch nicht in Tönen wiedergeboren. Dagegen das Wogen des romantischen Witzes geht in die wundersamen Farben-

töne der Musik ein, und wird von ihr nach der geheimsten Seite reproducirt. Schon S. Bach, so sehr er auch von der heutigen Fassung des Humors entfernt ist, hat doch in seinen Fugen Streiflichter dieses Zauberscheines z. B. in der Fuge des Temp. Clav. 1. Theil Gis moll 4/4. Händel mit seinem feierlichen Ernste und seiner königlichen Freude hat wenig Raum und Neigung zum Humor, doch berührt er den herben Spott, ein Mittelglied zwischen Humor und Ironie z. B. in dem bitteren hämischen Judengesang: „Er trauete Gott" (Mess. 2. Theil). Haydn lebt und webt in der leichteren Gattung des Humors, da ihm die Tiefe versagt ist: man könnte seine Grazie, sein schalkhaftes Lächeln mit Wielands Muse vergleichen, obwohl er diesen Dichter an innerem warmen Gehalte so weit überragt. Mozarts Osmin, Leporello, Figaro sind weit mehr humoristische als lustige Gestalten. Und endlich der jüngste Titanensohn, dem menschliche Gesänge fern, fast ungewährt geblieben — reißt er uns nicht in den meisten seiner Instrumentalien in das mährchenhafte Reich, wo menschlich Freud und Leid geschwunden, wo mit Jauchzen und Thränen gespielt wird wie mit leichtem Balle zur Freude der Götter und Seligen?

Wenn man fragt, durch welche besondere Kunstmittel es möglich sei, in der Musik Humoristisches darzustellen, so können ohne den vollkommenen Gang der Technik zu berühren, hier nur Andeutungen gegeben werden. Da es dem Humor eigenthümlich ist, Gemüthliches und Verständiges, Liebe und Witz, Schwärmerei und Frivolität zu vereinen in ein anderes höheres Gebilde, so wird im Bereich der Töne dieses nicht anders erscheinen können, als durch unzertrennliche Mischung jener beiden Factoren in der Melodie. Nirgend erscheinen diese deutlicher in ihrer Doppelheit und Einheit als in Mozarts humoristischen Arien und Beethovens Scherzos. Leporello's Catalog der Schönen, der Elvira gesungen, beginnt mit einem neckischen recitativischen Wesen, stockend und springend, mehr ver-

ständig als melodiös: sobald die eigentliche Aufzählung beginnt, erhebt sich ein frisches etwas mehr sangreiches Thema („hier vierhundert" rc.), immer rascher sich steigernd bis zu dem wollüstig klangvollen Tripeltacte, der sentimental girrend doch die versteckten blinzenden Augen des alten Sünders durchschimmern läßt. So auch das tief humoristische Terzett im Anfang des Don Juan, wo der Held und sein Geselle die klagende Liebende umspielen und umhöhnen, listig, heimlich flüsternd, nachäffend bis zum letzten Tacte, der auf den Worten „Schöne Donna!" verweilend das seltsamste Gemisch von Zärtlichkeit und Spott in der gehaltenen und überschrittenen Dominante ausdrückt: in der Dominante selbst das aufschwebende Sehnen, im überschlagenden Sexten-Durchgang den Bruch dieser sanften Stimmung wie zerbrochenes Lächeln wunderbar nachbildend. Von heiterem Humor ein Beispiel kann das Scherzo der beethovenschen Ddur-Symphonie andeuten, wo jede Stimme das Thema anhebt und nicht vollendet, jede zweite der ersten das Wort verbietet und alle zuletzt spielend zusammen rinnen. Beispiele von tieferem Instrumental-Humor, deren so viele bei Beethoven vorliegen, sind ohne weitere technische Ausführung nicht anschaulich zu machen, obgleich wohl zu empfinden.

Dieses besondere Technische, wie es sich in rhythmischen, harmonischen, melodischen und körperlichen (d. h. instrumentalen, klingenden) Motiven äußert, läßt sich, ähnlich der Technik des poetischen Humors, etwa auf Folgendes zurück führen. — Das erste und allgemeinste Mittel des Humors, dem Witze entlehnt, ist der Gegensatz und aus ihm ideal entwickelt das Unerwartete. Die Erkenntniß der Idee des Gegensatzes und der Negation gehört der Logik an; was davon in das Gebiet der Kunst eingeht, die Contraste des Schönen und Häßlichen, Sinnlichen und Widerwärtigen, Milden und Harten: alles dieses zusammen ist die Grundlage des Comischen. Schon diese Elemente des Comischen gehören — wie auch

Jean Pauls Untersuchungen beweisen, die durch Hegel kaum überschritten sind — dem Reiche des Unsäglichen an wie alles Schöne. Noch weit mehr gilt dieses von dem Humor, von dessen unbegreiflichem Wesen die Wissenschaft nur aussagen kann, was an ihm ist, nicht aber die Quellen selbst bloßlegen. — Selbst das Unerwartete streift an Unnennbares; denn dieselbe thatsächliche Ueberraschung z. B. von Verlieren und Wiederfinden, von fremdem Eintritt ungeahnter Gebilde und Ereignisse — sie kann bei dem einen Dichter wirkungslos, bei dem anderen tiefgewaltig vorüber gehen. Zudem verschwindet das Ueberraschende, Unerwartete bei der wiederholten Reproduction, und doch wirkt es, wo einmal ächter Bildgeist gewaltet, immer von Neuem mit überraschender Gewalt, wie z. B. der Eintritt des Finales der Cmoll-Symphonie, nach dem dunklen schwärmerischen Suchen und Sinnen der helle Glanz übermüthiger Freude, der mit seltsamer Kraft Pathetisches und Humoristisches verbindet. — Eine feste Bestimmung darüber, was in dem besonderen Falle das Heilige, Schöne, Comische, Pathetische sei, wo der Reiz der Thränen, der Anmuth, des Lächelns entquille und beruhe, ist unmöglich, vielleicht selbst einer künftigen „angewandten Psychologie“ unlösbar. Uns ist keine Aufgabe gelassen, als mit dem Geständnisse, daß alles menschliche Wissen ewig approximativ bleibe, in Demuth weiter zu forschen und zu graben, auch auf die Gefahr, nimmer vollständig das Centrum zu finden, das Wie zu dem Was.

Sind hiemit also einige der schwierigsten Fragen an eine andere Instanz abgegeben, so ist uns dagegen in dem bisher Gefundenen das Dasein und Wirken des Geistes in der Tonkunst offenbar geworden. Damit nun ferner dieser geistige Inhalt in seine Glieder entfaltet werde, ist er zu betrachten in dem logischen Gange der Categorien, nach Allgemeinheit, Besonderheit, Einzelheit. Den ersten Theil hat Hegel mit ziemlichem Glücke ausgelegt, die Stellen ausgenommen,

welche wir oben angedeutet als ideale Irrthümer, auf mangelnde Technik gebaut. In dem besonderen Theile sind manche Nachträge, manche Widerlegungen unentbehrlich; der dritte Theil, der die einzelnen Gebilde und Werke der Kunst behandeln soll, ist der dürftigste. Im Ganzen ist auffallend, daß diese drei Categorien in den verschiedenen Künsten nicht allein verschieden gefaßt und erfüllt sind, sondern auch der einen bisweilen ein unentbehrliches Glied fehlt, das die andere hat; nirgend ist dieser Unterschied störender als in dem Verhältnisse zwischen Malerei und Musik. Wir stellen zum Vergleich die Gliederung der fünf Künste nach Hegel neben einander; vielleicht daß uns gelingt, einen sicheren vollständigeren Gang auch für die Tonkunst aufzufinden.

| Architectur. | Sculptur. | Malerei. | Musik. | Poesie. |
|---|---|---|---|---|
| 1. Die selbständ. symbolische.<br>a. Asien.<br>b. Aegypten.<br>c. Uebergang. | 1. Princip d. Sc.<br>a. Wesentl. Inh.<br>b. Schöne Gestalt.<br>c. Sc. als Kunst d. class. Ideals. | 1. Allg. Character.<br>a. Wesentl. Inh.<br>b. Sinnl. Material.<br>c. Princip der künstler. Bhdl. | 1. Allg. Char.<br>a. Vergleich ꝛc.<br>b. Music. Fassung des Inh.<br>c. Wirkung der Musik. | 1. Poesie u. Prosa.<br>a. Auffassung.<br>b. Kunstwerk.<br>c. Subjectivität des Künstlers. |
| 2. Die classische A.<br>a. Allg. Char.<br>b. Besondere Grundbestimg.<br>c. Arten. | 2. Ideal der Sc.<br>a. Allg. Char.<br>b. Besondere Seiten.<br>c. Individualit. | 2. Besondere Bestimmtheit.<br>a. Romant. Inh.<br>b. Nähere Best. des Mat.<br>c. Künstler. Conception. | 2. Besond. Bestimmtheit.<br>a. Rhythmus.<br>b. Harmonie.<br>c. Melodie. | 2. Poet. Ausdruck.<br>a. Vorstellung.<br>b. Sprache.<br>c. Vers. |
| 3. Die romantische Archit.<br>a. Allg. Char.<br>b. Besond. Gestaltung.<br>c. Bauarten. | 3. Geschichtl. Entwicklung.<br>a. Darstellungsweisen.<br>b. Material.<br>c. Geschichtl. Entwicklng. | 3. Geschichtl. Entwicklung.<br>a. Byzantinisch.<br>b. Italienisch.<br>c. Niedrländisch. | 3. Mittel u. Inh. im Verhältniß.<br>a. Begleitde M.<br>b. Selbstnd. M.<br>c. Execution. | 3. Gattungn. d. P.<br>a. Epos.<br>b. Lyrik.<br>c. Drama. |

Bei der allgemeinen Ungleichheit dieser Gliederung, die weder historisch noch philosophisch gerechtfertigt erscheint, fällt am meisten auf: der Abstand des musicalischen Theiles von dem malerischen und poetischen. Während diese letzteren eine concrete Erfüllung ihres Begriffes, obwohl in verschiedener Weise,

bringen, so kehrt dagegen der dritte Theil der Tonkunst zur Abstraction des zweiten Theiles der Malerei zurück, und der erfüllte Inhalt erscheint nirgend; wahrscheinlich eine Consequenz jener berüchtigten „Inhaltsleere". — Nach Hegels Vorgang könnte die systematische „doppelte Triplicität" gar wohl zur Erkenntniß musicalischer Aesthetik angewandt werden, indem man dem Muster der Malerei und der Poesie nachgehend so construirte:

1. Allgem. Character der Musik.
   a) Wesentl. Inhalt. Romantische Weltanschauung — was davon in die Musik eingehe.
   b) Sinnliches Material: Töne, Klänge; Vocal und Instrumental.
   c) Princip der Behandlung, Wirkung, Subjectivität.
2. Besondere Bestimmtheiten, Verhältniß des Materials zum Inhalt.
   a) Allg. Inhalt. Romant. Inhalt. Musical. Vorstellung, Tonbilder.
   b) Harmonie und Rhythmus.
   c) Melodie; Thema, Satz, Periode; Elementarformen; Kunstformen.
3. Gattungs-Unterschiede, geschichtlich entwickelt.
   a) Kirchliche oder heilige Kunst.
      aa) Anfänge. Lied. Italien. Männerchöre, volle Chöre. Orgel.
      bb) Deutsche. Vierstimmiger Gesang. Instrumentalien. Fuge.
      cc) Neuere Zeit.
   b) Weltliche Musik.
      aa) Italiener. Alte Zeit. Tanz, Marsch ꝛc.
      bb) Deutsche, Franzosen. Sonate, Symphonie, Ouverture ꝛc.
      cc) Andere Völker. Neueste Zeit.
   c) Solo Musik, lyrische.

aa) Volkslieder, altdeutsche.

bb) Lieder, Capriccios, Fantasien.

cc) Neuere Cammermusik seit Haydn: Solos, Duos, Trios 2c.

Diese Gliederung auszuführen möge späterer Zeit vorbehalten bleiben; ohnehin wird, wer zur schwierigsten Arbeit wahrer Systematik sich entschließt, nicht allein den Lebenspunct entdecken, der früheren Systemen unklar vorschwebte, sondern auch die Gliederung in eigner Lebendigkeit, vielleicht vom obigen Schema abweichend, gestalten. Uns war zunächst daran gelegen, Hegels System aus sich selbst theils zu widerlegen, theils bejahend weiter zu führen. Daß dieses vorzüglich für den dritten Theil der hegelschen Darstellung nothwendig, auch dem zweiten nicht entbehrlich sei, haben wir oben gezeigt. Einige Ergänzungen beider mögen hier den Schluß bilden.

Der letzte Abschnitt des zweiten Theiles, welcher die nächste Vorbereitung in das Specifische der Arten 2c. enthalten sollte, ist in Bezug auf technische Auskunft sehr dürftig. Nach der allgemeinen Erörterung der Melodie an sich, als Ergebniß rhythmisirter harmonischer Gänge und Tonleitern, bedarf es einer weiteren Erklärung, wie sich die Melodie gestalte: Thema, Satz, Periode sind die künstlerischen Elementarformen, die Ergebnisse der Melodie an sich. Aus diesen (in Verbindung mit 1. b) Sinnl. Material) entwickeln sich weiter die einzelnen Kunstformen, deren erste Stufe das Lied; diesem entspringt das Doppellied, das mehrtheilige Lied, die Variation, die Fuge. — Diese und verwandte Sätze dürfen wir hier nur andeuten, um später bei der Beurtheilung des Marx'schen Systemes Weiteres daran zu knüpfen. Dort wird sich auch die Nothwendigkeit der Gattungs-Unterschiede ergeben und wie weit von einer e p i s c h e n, l y r i s c h e n, d r a m a t i s c h e n Musik die Rede sein könne. Im Ganzen bewegt sich diese Vorstellungsreihe zu sehr in Vergleichen, die der P o e s i e analog gebildet sind, und selten über den Vergleich hinaus kommen;

denn was die Kunst des Wortes von allen übrigen unterscheidet, That und Gedanke, die Grundpfeiler des Epos und der Lyrik, davon finden sich in den Künsten des Raumes und der Zeit nur träumerische Schattenbilder. Die objective That, das hierbewegte Handeln in bestimmten Dingen, ist der Musik verschlossen, und so können weder Staatsumwälzungen noch Glaubenslehren den wahren Inhalt der Tonkunst bilden. Die gemüthliche Reflexion ist anderseits der Malerei fremd: so mißlang dem guten Hogarth der beste Theil seiner sogenannten Humoreske in dem bekannten wunderlichen Bilde mit verkehrter Perspective, wo die Bäume hinten größer werden: vielleicht mochte das dem Maler — dem Gelehrten ist gut predigen! — eine Warnung sein; für die Anschauung des Unbefangenen war's nichtig.

Im Uebrigen ist zur Erläuterung des dritten Theiles in unserem Abriß noch zu bemerken, daß die wahre Entwickelung der Gattungsunterschiede, wie es Hegel in der Architectur so trefflich gethan, zugleich die geschichtliche Folge derselben ist. Durch die strenge Einhaltung dieses Ganges sind sowohl die übrigen Theile der Aesthetik als mehrere andere Werke des großen Denkers so lichtvoll; um so mehr bedauern wir, bei der Musik es anders zu finden. — Das Lied und dessen Begleitung sind die ältesten und allgemeinsten Formen, viele Jahrhunderte ohne Fortschritt, bis das Reformationszeitalter die letzte Vertiefung romantischer Kunst hervorrief. Wie sich seitdem die Instrumentalmusik verselbständigte, wie aus deren Erweiterung und Wiedervereinigung mit der Vocalität neue Kunstformen entstanden, endlich in der weltlichen Dramatik des verflossenen Jahrhunderts der Geist der Töne sich ergossen und den größten Kreisen zugewandt hat: das lehrt die Geschichte der Musik, die beste und einzige Lehrerinn des Geistes der Tonkunst.

Kürzlich ist in dem vorhin schon erwähnten „System der Aesthetik" von Kahlert*) auf's Neue der Versuch gemacht worden, auch für unsere Kunst den Grund und Boden zu finden, auf welchem sie ihren geistigen Standpunct habe. Man ersieht bald daß des Verf. System das hegelsche ist; da er nun mehr als die meisten Bekenner desselben Systemes mit der Musik bekannt ist, so scheint ihm das lohnende Amt obzuliegen, die dunklen Seiten der Musik dem Lichte des Gedankens zu nähern und umgekehrt die kalte Speculation in dieser Wunderwelt erwarmen zu lassen, die selbst dem gewaltigen Lehrer unzugänglich war. Im Ganzen ist diese Erwartung nicht erfüllt, der Künstler sagt: wegen der Schwäche aller Philosophie, der Philosoph: weil die Kunst, und zumal diese, viel Incommensurables d. h. Gedankenleeres in sich hat. Daß die beiden Parteien ungefähr so gegen einander argumentiren, ist bekannt und im Vorigen nach- und abgewiesen; daß ein musicalischer Aesthetiker ex professo den Standpunct nicht fester oder höher genommen, würde uns wundernehmen, wenn nicht allzeit dasselbe Verhältniß gleichsam zur Entschuldigung vorläge: der Mangel an positiver Technik rächt sich an dem Philosophen, der Mangel wissenschaftlicher Bildung an dem Techniker. Soll aber die Aesthetik, wie Kahlert selbst will, zwischen Kunst Leben und Wissenschaft „Vermittlerinn" sein, nun so vermittle sie! aber in Frieden, nicht in Verneinen; in der That, nicht in Worten und Schulphrasen.

Seine Darstellung der Tonkunst ist an geistvollen Blicken, neuen Wendungen und Hindeutungen reich; doch ist, was Hegel in philosophischer Ahnung über dieselbe aussprach, durch Kahlert gar nicht entbehrlich geworden, und nur stellenweise erweitert. Abgesehen von der Gesammtdarstellung, bei der neben einer gewissen Leichtigkeit und Gefälligkeit des Ausdrucks

*) System d. Aesth. von Aug. Kahlert, Prof. in Breslau. Leipzig, Breitk. u. Härtel. 1846. 8. 440 S. 2 Thlr. — Vgl. Recens. in der N. Mus. Ztg. v. Brendel 1846, 25. Nov. fg.

doch einerseits die Tiefe, anderseits die beabsichtigte Verständlichkeit fehlt: so fällt es auch bald genug in die Augen, wie oft mehr über als in die Sache geredet ist. Wohl gelingt es dem Vf., den Zuhörer hinzuführen, auf den sogenannten Standpunct zu stellen, Ueberleitungen aufzufinden (354—355); Zeit und Raum, Ruhe und Bewegung u. a. oftgehörte Categorien werden sowohl in ihrer verständigen Bedeutung als endlichen Beschränkung nachgewiesen. Dann heißt es: die Bewegung ist „Aeußerung des Lebens überhaupt.“ Hier ruhet ein Cirkel, der auch Hegeln in der Logik verborgen blieb, den Trendelenburg vielen lästig doch richtig aufgedeckt hat. Wenn es nämlich heißt: Bewegung ist „Veränderung“ (356), und nicht etwa, wie Krause u. a. Denker wollen, ein Drittes neben Raum und Zeit (358), [oder, fügen wir hinzu: ein Drittes neben dem Sein und Nichts der hegelschen Logik] — — so fragen wir weiter: was ist Veränderung? was ist Leben? ꝛc. und gerathen auf das Ergebniß, daß Veränderung ein Attribut der Bewegung, diese des Lebens ist, und umgekehrt. Es ist offenbar, daß die ersten Voraussetzungen oder si placet Voraussetzungslosigkeiten „Sein und Nichts“ alleine gar nichts miteinander anfangen können und so lange (philosophisch und real) stille liegen bleiben, bis die dritte Voraussetzung oder der dritte urseiende Urbegriff: „Bewegung“ an sie heran kommt, um sie zu bewegen, zu verändern, „werden“ zu lassen. — Wir mögen es dem heiteren Sinne des Vf. danken, daß er von diesem der Kunstwissenschaft unfruchtbaren Schulstreite zeitig umlenkend zur Erörterung des Vorliegenden heimkehrt. Richtig wird nachgewiesen, daß in den Künsten der Bewegung die Subjectivität als solche erscheint, und das künstlerische Schaffen selbst vom Zuhörer miterlebt wird (361); dieß ist die Scheide der bildenden und bewegten Künste.

Sind wir nun durch diesen Abschnitt auf den Punct geleitet, von welchem aus die tönende Kunst zu begreifen ist, wo-

nach dann der Standpunct, die Stellung und allgemeine Bedeutung sich ergibt: so gelangen wir doch erst spät und dürftig zu dem Ergebnisse, dem Schwebe- und Lebenspunct, der Erfassung des Geistes in der Musik. Wiederum erkennen wir, wie viel Hegel bereits geleistet, wie schwer die Weiterführung seiner Leistungen auch dem Strebenden wird. Weder die Erwähnung von Plato's Auffassung der Musik noch die scharfe Abweisung der englischen Philosophen (364. 365) — welche übrigens in ihrer Weise dieß dunkle Gebiet denn doch genugsam erhellt haben, um selbst für den kleinen Gewinn abstracter Grundlagen einigen Dank zu verdienen — — keiner dieser wiederum einleitenden Sätze hat wesentlich anderen Inhalt, als das Geständniß der Dunkelheit (367. 368). Förderlicher ist, was hierauf von den physicalischen Gesetzen der Harmonie, den Aliquot-Tönen, den Forderungen mit- und gegenklingender Töne, dem Dreiklange ꝛc. erzählt wird (371). Zur gründlichen Entwickelung der Tonarten (373) fehlt aber das unentbehrliche Moment der Kirchentöne, aus deren Erkenntniß allein das Verständniß der heutigen Tonarten hervorgehen kann. Nur wer die Kirchentöne begriffen, kann auch über den Character, die Abstufung, Färbung, Beziehung ꝛc. der heutigen auf zwei zurück geführten, nicht im Wesen sondern nur im Aeußeren, unterschiedenen Tonarten ein Urtheil abgeben. Wenn das Studium der Kirchentöne wird erneut und verbreitet sein, so wird man einsehen, daß es mit den Umschreibungen irgend eines zufälligen Inhaltes nicht gethan ist, und jene wienerischen und berlinischen Entzückungen, als:

Cdur Pastorale<br>
D kriegerisch<br>
G idyllisch<br>
A blau, E feuerroth, F grün u. s. w.

werden ernster Wissenschaft weichen, die hier noch viel zu thun hat. Spöttisch zu äußern, „daß hiemit zu viel Umstände gemacht sind" (375) genügt keineswegs. Man kann vielmehr

umgekehrt versichern, daß die belletristischen Ton-Geist-Maler bisher viel zu wenig Umstände gemacht, d. h. viel zu wenig studirt und geforscht haben, weil sie es verschmähten sich an die rechte Quelle zu begeben z. B. Winterfelds einzige unübertroffene historische Schriften. Hört man jene süßlichen Umschreibungen, dann wird man freilich an jene älteren Poetiker erinnert, die den Trochäus wehmüthig, den Jambus muthig fanden, obwohl dasselbe Maaß in allerlei Gedichten tragisch und comisch gebraucht vorliegt; auch fallen Einem die klugen Grammatiker ein, die den Humor in Inversionen, das Pathos in Ellipsen, die Lebhaftigkeit im Pleonasmus suchten. — Es ist möglich, sowohl jene metrischen und grammatischen Abenteurer als diese musicalischen zu widerlegen und ein Besseres dafür zu geben; nur sind hiezu andere Vorarbeiten erforderlich als man gemeinhin anwendet. Die Geheimnisse der Temperatur, die Stellung der Tonhöhe nach älterem und neuerem Cammerton, das Verhältniß des Orgel- oder Chortones zum Cammerton, die Klangfarben der Menschenstimme, der Geigen, des Holzes, Metalls rc. alles das ist voraus zu erwägen, um den wunderbar heimlichen Sinn der Tonarten zu enträthseln, den von der Hand zu weisen weder dem theoretischen noch dem practischen Musiker ziemt.

Die nächstfolgenden Sätze über Rhythmus und Melodie (374—380) leiden großentheils an denselben Gebrechen wie die hegelsche Darstellung: der Rhythmus verharrt in seiner verständigen Bedeutung, keine Ahnung seiner natürlichen Gewalt und Schöne dringt ein; der Erkenntniß der Melodie ist auch hier das Oben-Vermißte nicht zu Theil geworden, nämlich die wesentlichen Unterschiede des Satz- und Periodenbaues rc. Es ist sehr mißlich und weckt beim Künstler gegründetes Mißtrauen in die Wissenschaft, wenn man ohne diese wichtige Kenntniß der Kunstformen auch nur zu berühren, sogleich fertig ist mit absprechendem Urtheil über „Geist oder Ungeist" in der Musik. Hat doch Hegel selbst,

wo er Wissen und Kenntniß besaß, wie in der Sculptur, Architectur, Poesie — nicht zum Schaden der Wissenschaft, sondern zu deren allergrößtem Nutzen, jenes Positive herbeigebracht, und nach diesem erst über die idealen Wirkungen, Geist u. dgl. in der Kunst gesprochen. Wie sehr hätten wir gewünscht, des Vf. glückliches Wort von „sichtbarem und hörbarem Ideal" (269. 382) hier fruchtbar angewandt zu sehen, statt mit Entsetzen zu gewahren, daß bei der Musik auch ihn, wie so viele, der Geist verlassen hat. — Genüge uns daher einstweilen, bis sich der Geist wiedergefunden, des Vf. schönes Wort, ein Pflaster für viele speculative Wunden die er unserem Herzen gerissen: „die Liebe ist größer als das Denken" (85. 199). Damit wird freilich kein wissenschaftliches System erbaut; aber als Geständniß der Unzulänglichkeit ist's doch ein gar warmes liebliches Wort, um das man viel kalt Wasser hingehen läßt.

Wären jene vorläufigen Fragen erledigt, wäre der Geist der Töne an seinem concreten Leibe deutlicher erwiesen, dann würde auch ein objectiver Gehalt der Melodien schlagender zu beweisen sein, als es Hegels und Kahlerts Untersuchungen bisjetzt gelungen ist. Diese Objectivität der Melodie ist weit größer als die Aesthetiker zugeben. Wenn den Hottentotten und Malaien das Entzücken an unseren Tönen abgesprochen wird (Kahl. 385), so ist freilich nach der Bildungsstufe eine Verschiedenheit der totalen Auffassung des Kunstwerks zuzugestehen; das sind subjective Potenzen; aber die ursprüngliche Regung des Herzens? das Erschwingen der Blutwellen zum Tanz, zur Wehmuth, zu reiner sinnlicher Lust? Deutsche Volkslieder, in Asiens und America's Urwälder eingedrungen, haben nicht bloß in weißen Ohren Wiederhall gefunden. Die obenangeführten Kernmelodien erweisen ihren objectiven Gehalt, wenn man dem Laien, Hottentotten &c. die Hindernisse des Verständnisses wegnimmt, z. B. unklare Instrumentirung, Harmonienfolge, Rhythmus &c. — Die

Vollkommenheit eines Kunstwerkes (385) erkennt nur der verwandte Geist; aber hierzu ist außer jener Objectivität auch subjectives Erleben, Bildungsstufe, Erarbeiten, Selbsterringen des künstlerischen Gedankens nothwendig. Hiermit zerfällt die Forderung einer absoluten Gleichheit der Wirkung bei allen Menschen; aber eben dieser Satz gilt ja für alle Künste! Der objective Gehalt ist allen offenbar, der absolute nur dem Seher. Gewiß, man braucht kein Hottentott zu sein, um in der sixtinischen Madonna ein fleischiges Weib zu erblicken; dergleichen verstehen unsere Krautjunker und Vojageurs auch: aber ist darum die Objectivität Raphaels geringer? Nein! wir wissen's anders. Unverwüstlich ist der Menschheit Seelenleben, der Schönheit Wundergewalt, sobald die Zauberruthe schwinget in des ächten Künstlers Hand.

Vielleicht entscheidet sich auch auf dem Gebiete der „Objectivität" der alte verrufene Streit über „Malerei in der Musik", der die Unwissenheit der Philosophen schon mehrmals recht ergötzlich gezeigt hat. Denn sie merkten nicht — ungeachtet Marx schon längst in einem trefflichen Jugendbüchlein dieses Namens ihre Sache siegreich geführt — daß der ganze Terminus „Malerei", den sie der Tonkunst als ungehörig abstritten, ein uneigentlicher sei, ja eigentlich eine grobe Catachrese, die sich mit nichts entschuldigt, als mit dem umgekehrten malerisch-poetischen Terminus: „bewegtes Bild, abklingender Farbenton" ꝛc. Genug, die Philosophen hatten sich verschworen, durch diesen Hauptstreich den letzten Rest des Begrifflichen aus der Musik herauszutreiben, um sie nun desto lohnender als „begrifflose" zu brandmarken. — Ist die **Nachahmung** den bildenden Künsten erlaubt, ist derselbe Begriff allen Künsten, selbst der Baukunst verborgen innewohnend (Kahl. 295): warum denn im Gebiete des Hörbaren dasselbe Mittel, hörbar angewandt, mitleidig entschuldigen? (388). Hab' ich's doch selbst in den schönen academischen Jahren vom Catheder herab hören müssen —

das hör' ich sechszig Jahre wiederholen,
und fluche drauf, aber verstohlen —

und der Weltweise docirte: „Jede Kunst verliert ihre Wahr-„heit, wenn sie ihre Befugnisse überschreitet, die Mu-„sik z. B. wenn sie malt." Wir deutsche Studenten sind nicht so unhöflich wie die pariser Polytechniker: sonst hätte doch ein und der andere ein helles Göttergelächter aufgeschlagen über diese kunstpfiffige Lehrsamkeit. Also das mußt Du dem Maler erst einschärfen, daß er ja nicht möge versuchen seine Bildergruppen da an der Wand singen zu lassen? Er hat ja nicht mit Tönen zu thun, er darf seine Befugnisse nicht überschreiten. Und die Musik? Ja ihr seid bange, daß der Musicant seiner Melodie rothe Kleider anziehe — alles nur der Befugnisse wegen. Wie aber, wenn dem Maler nicht verwehrt ist anzudeuten, wie seine gefärbte Persönlichkeit den Mund aufthut um zu schreien, wenn ich ihm zum Lobe nachsagen darf: „das ist ein sprechendes Bild" — ohne Furcht wegen der Befugnisse: nun so wird dem guten Vater Haydn auch nicht zu verargen sein, wenn er den Aufgang des ersten Lichtes mit reiner hoher Helligkeit des Tones begleitet und „malend" andeutet, ohne daß er dazu des Schweinepinsels bedarf. Wenn in euren gepriesensten Gemälden die „Figuren heraustreten", wenn ihr die „Natürlichkeit", die „Bewegung" des Bildes lobet als ausnehmend künstlerisch: nun so lasset auch dem Musiker dieß kleinste Ackerland „objectiven Geistes", daß auch er nachahme, daß er „dunkel und hell" spiele und singe; auch dem hochschimpfireten Haushahn des lieben Vater Haydn lasset seinen tonischen Morgengruß, wo er sommerlich der Sonne entgegen krähet; und wenn der Sturm heulet in Haydns und Beethovens Sommerlandschaft, und Gewitterfluthen niederschlagen, welche beide auf der Leinewand nur schmierig aussehen, so gedenket was der Dichter sagt:

Sie loben ihn alle —
Jeder in seiner Sprache —
Warum nicht Ich in der meinen?

Ein tieferes Eingehen auf den objectiven Inhalt der Musik vermissen wir ferner, wo der Fortschritt ziemlich rasch zum Allerzufälligsten, dem comischen Inhalte gemacht wird (390), ehe noch das Urbild des Tragischen, Ernsten, Leidenschaftlichen erschienen. Der Ausgang, den Hegel genommen, von der Kirchenmusik (Aesth. 3, 201. 207), ist historisch und wissenschaftlich gerechtfertigt; und wenn nicht dieses, so mußte dem K'schen Systeme gemäß der Ausgang von dem Pathos reiner Leidenschaften genommen werden. Aber seit man — noch eine Reminiscenz der schlegelschen Romantik! — vernommen hat, was für ein tiefsinniges Ding der Humor sei, da haben manche der neuesten Mode gemäß nichts Eiligeres zu thun, als dem Humor auf Wegen und Stegen nachzugehen, ohne noch das Tragische und Pathetische begriffen zu haben, ohne welche der Humor gar nicht zu verstehen ist. — Aus solchen Irrungen entspringen auch wohl positive Irrthümer, als die sonderbare Notiz: „der Humor sei **der** Grundzug von Beethovens Character" (390), da er vielmehr, wie jeder tiefere Freund seiner Dichtungen erfahren, zuerst und vorzugsweis menschlich, tragisch, tiefernst ist, und nur accidentiell humoristisch, nicht substantiell wie Haydn. Wenn die Aesthetik erst gelehrt hätte, wo Leid und Wonne, Streit und Liebe in Tönen erscheinen: dann hätte sie ein Recht, über deren Darstellung und Gränzen weiter zu disputiren: sicherlich aber würde sie inne werden, daß in Beethovens hoher Erscheinung als erste Eigenthümlichkeit hervortritt: die titanische Leidenschaft, das Wetten und Jagen in feindlicher Welt, das heiß Sehnen spät Finden, viel Arbeiten herrlich Schwelgen, grimmig Streiten innig Lieben — dieses Alles spricht der Riese unsrer Zeit mit brennend klaren Zügen in unsere Seele, und da ist dann seine Schutzwaffe im Ueberschlagen des Muthes

— die andere Eigenthümlichkeit, der Humor. — Ueberhaupt ist, wie schon gesagt, Humor und Comik theils nicht so verbreitet wie einige Romantiker glauben, theils weit schwieriger zu erläutern und zu demonstriren als es scheint. Wenn z. B. der Vf. (384) sagt: daß „sonderbarer Weise irgend ein Volk „freudige Lieder in Moll singe" oder daß ein „vor hundert Jah„ren freudig und comisch erschienenes Tonstück heute ernsthaft wirke" so gilt wiederum die Erfahrungslehre, daß man durch Entfernung der Hindernisse dem Verständnisse näher kommen kann, abgesehen von dem Unterschiede des wirklichen und scheinbaren Comischen. S. Bachs comische Scenen in den Clav. Viol.-Duos können bei richtigem wenig modernisirtem Tempo und scharfem Vortrag gar wohl als comische auch auf den Nichtkenner wirken; freilich war auch zu Bachs Zeiten der Scherz tüchtiger, ja ernster, als heutzutage manche kirchliche Himmelei. Ferner sind die Scherze eines gebrochenen wehmüthigen Volkes z. B. der Böhmen und Slaven ganz natürlich durch den herabgezogenen Volkssinn ebenfalls in's Trübe gezogen; auch muß man wissen, wie weit sich polnisch-dämonische Späße von gesundem schwäbischen Lachen unterscheiden. Endlich hat allerdings das ganze comische Gebiet es in seiner Art, mehr subjectiv an seine Zeit geheftet zu sein als das Tragische; dieses gilt von Wort- und Tondichtung. Während alle Zeitalter sich an Homer und Sophocles erbauen, gelingt es nur wenigen, die sehr localen oft ungesalzenen Witze des Aristophanes witzig zu finden; wie manches griechische Witzwort, das unsere Schulbücher emsiglich bewahren, kommt dem Tertianer matt vor gegen Langbein und Bürger. Hier eben hat das alte: de gustibus — ganz vorzüglich seine Stelle; da ist nun die Aufgabe der Wissenschaft, an jenem Satze die Wahrheit sowohl als seine Gränze nachzuweisen. Es ist nicht genug, die Rohheit der Genießenden anzuklagen, sondern es muß der Schwebepunct gefunden werden, wo sich die sogen. schlechte und die gute preiswürdige Subjectivität begegnen und schei-

den: ein alter Stein des Anstoßes für die Philosophen, den weder Hegel noch seine Schüler bisher weggeräumt haben.

Die Vergleichung der Musik mit anderen Künsten (391) und der historische Ueberblick (392 fg.) bilden den Uebergang zu den letzten Abschnitten von Vocal- und Instrumentalmusik und neuerer Zeit. Der ganze Tiefsinn der „germanischen" Instrumentalmusik (397) ist nicht enträthselt, wiederum deshalb, weil der kirchliche Ausgangspunct fehlt. Nirgend ist der alle Märsche, Tänze, Suiten weit überwirkenden Orgelmusik gedacht worden, von welcher seit dem 17. Jahrhundert die poetische Instrumentalmusik ausging, und erst durch das Kind der Orgel, das Cammer-Clavier, in's weltliche Leben geführt ward, um hier durch andere Einflüsse gestärkt selbständig zu werden. — Sobald man irgend eine Selbständigkeit der Instrumentalmusik anerkennt, so ist es viel zu wenig, diese durch das Gleichniß der „Landschaftsmalerei" oder der sog. „Situation" (396. 398) erörtern zu wollen. Woher dieser Irrsprung? Er ist nicht schwer zu erklären! Hier läßt das Wort, die Menschenstimme, das Operntextbuch im Stiche — also was bleibt nach Abzug der Menschendichtung nun noch Erkleckliches zu verarbeiten als — Bäume und Wasser?! Die Landschaftsmalerei in allen Ehren! aber der beethovenschen Symphonie, der durch und durch tiefsinnig bewegten wortlosen Menschlichkeit — der reicht sie das Wasser nicht einmal zum Vergleiche. Hätte die Aesthetik es nicht allzuoft verschmäht, vor dem Denken erst positiv zu lernen und zu schauen, sie würde nicht die höchste Entwickelung der Tonkunst mit der mittleren oder geringeren der Malerei verglichen haben. Muß man es immer wiederholen, daß ohne Erlebniß und Historie gar kein Philosophiren möglich ist? — — Der geschichtliche Gang der freien Instrumentalmusik knüpft sich zunächst an die Orgel; auf diesem alten kirchlichen Wege hat sich, und nicht bloß äußerlich, die Selbständigkeit wortloser Tondichtung erbaut. Welcher gewaltige, welcher lebendig

klare Entwickelungsgang von den Canzonen und Sonaten Gabrieli's, Merulo's, Frescobaldi's — zu der Choralfiguration Scheidts und Pachelbels — bis zu den ungeheuren Fantasien und Fugen Sebastians! Wie anfangs die Orgel begleitend, dann übertönend und ausklingend, dann fortklingend in menschlichen Sanggebilden, endlich freigestaltend zu riesenhaften unermeßlichen Harmonienringen aus sich herausklang, um ein neues geheimnißvolles Reich, das allumspannende jenseitige Schauen, das Wallen und Rauschen englischen Seelenjubels, himmlischer Leiden zu erschließen. durch Gebilde die das Wort nicht fasset — dieser geschichtliche Gang ist das Fortschreiten der freien Tonkunst seit Luthers Zeit, — derjenigen Kunst, aus welcher durch den Hercules Sebastian der die Säulen zweier Welten in Händen hielt, die weltliche Instrumentalität der letzten Jahre vorbereitet ward.

Und von dieser letzten aller Kunstformen, die der Vf. selbst ehrenvoll „germanisch" (397) nennt, die seit Beethovens Wirken sich den Weg in alle Welt gebahnt, wohl nicht ohne Anerkenntniß des tiefsten ihr inwohnenden Geistes — von dieser wird nun mit zwei Worten abgesprochen, gelegentlich ihr noch Recht und Heimath im Geistesleben bestritten, allenfalls gar zum Aufenthaltsort das Vacuum angewiesen z. B. 396: (vgl. 389)

„Mit der Trennung des Tones vom Worte ging die Möglichkeit, seinen Inhalt logisch zu fassen, verloren und es blieb somit für das Denken nur höchstens seine mathematische Form übrig."

Also: logisch ist die Cmoll-Symphonie nicht, spricht der Metaphysiker; — mathematisch ist sie so eigentlich auch nicht, fügt der Mathematiker hinzu; — hol' euch beide der Teufel! keins von beiden, sagt der Musicant: bleibt demnach der ausgepeitschten keine berechtigte Existenz als etwa außer der Welt, in denen Intermundiis, wo man wenigstens ohne Philosophen fertig zu werden sich getrösten muß. Einstweilen hat sie denn

doch aus ihrem *Νεφελοκοκκυγία* herab solche Wunder gethan, wie kein Aesthetiker; auch hat der lose Wolkenkukuksheimer, der Beethoven, gar viel mit ihr sagen wollen, was in keinen mathematischen und logischen Schubkasten paßt. — Erinnern wir uns indeß, daß, wie manches zwischen Himmel und Erde die Weisen nimmer ermessen, so auch selbst außer dem Bereich der Liebe noch Gedanken und Geistesblitze erscheinen, die sich nicht logisch nicht trigonometrisch mensuriren lassen: da kommt uns des Vf. eignes Wort entgegen: selbst das Eirund läßt sich nicht mathematisch berechnen (113); logisch auch nicht, so viel wir wissen, so wenig als die Wellenlinien des Menschenleibes.

Von allen Kunstformen ist die Instrumentalmusik die reinste, weil sie am stofflosesten wirkt, und deshalb allen krankhaften Deutungen und logischen Irrsalen mit himmlischer Selbstgenüge entflieht, um die neidlos selige Freiheit der Dichtung darzustellen. Daß ihr deshalb das Was, der vernünftige geistige Inhalt, nicht mit entflohen sei, haben die früheren Blätter nun wohl genügend nachgewiesen. Ins besondere könnte hier nur noch erwähnt werden, wie Beethovens gewaltiges Wort: „das Schicksal klopft an die Pforten", das bekannte Epigramm der Cmoll-Symphonie, nicht allein einen sehr deutlichen Inhalt besagt, sondern auch einen solchen, der in keiner Kunst so lebendig wie in der wortlosen erscheinen und sich auslegen kann. Unerreichbar ist dieses Thema allen plastischen Künsten; aber selbst die Wortdichtung könnte höchstens die Thatsachen des Schicksals und dessen weitere Drängnisse, nicht aber das unsichtbare Klopfen und Wogen des innersten Lebens künstlerisch darlegen.

Schon mehrmals ist des Uebelstandes gedacht worden, der sich aus der zu weit getriebenen Vergleichskunst in der Philosophie ergibt. Eine beliebte Art, dem Inhalte nahe zu kommen, ist die oftversuchte Eintheilung in „epische, lyrische, dramatische" Musik. Wir läugnen nicht die Möglichkeit, nicht

die relative Brauchbarkeit solcher Analogien, müssen aber den absoluten Werth dieser übergreifenden Gleichstellungen bezweifeln. Denn vorab ist Rein-Episches in der Musik unmöglich, weil ihr die bestimmte Thatsache fehlt. Nicht zu läugnen ist aber, daß auch in Tönen ein eposartiger Gang ruhiger leidenschaftsloser Entwickelung ohne erhebliche Gegensätze darstellbar ist: so die epoidische (auch wohl objectiv genannte) Darstellung der Heiligengeschichte ohne persönliche Leidhaftigkeit oder lyrische Betheiligung des Dichters. So ganz will es indeß mit dieser Eintheilung nicht vom Flecke, und mit Recht haben Hegel und Kahlert dieselbe mehr angedeutet als ausgeführt. (H. Aesth. 3, 207. K. 399). Vielleicht läßt sich eine tiefere Ansicht auf andere Grundlagen gestützt dereinst ausführen — ein wesentlicher Verlust jedoch ist's nicht, wenn wir was der Poesie eigen, nicht in der Musik wiederfinden; es sei denn daß man auch eine Relief-Dichtung, eine dramatische Architectur, eine sculpturisch-bronzirte Musik einzuführen gut fände — Alles nur um der philosophischen Distinction willen. — Sollen aber jene Namen etwas bedeuten, so gebrauche man sie doch ja nicht willkührlich, damit der Schade am Wort nicht die Wissenschaft schädige. Warum wird P a l e s t r i n a l y r i s c h genannt? (399) der doch, wenn irgend Einer, derb und stolz objectiv gemeißelt ist, eine epische Heroengestalt, dergleichen wenige alte Italiener! Das L y r i s c h e d. h. die subjectiv persönliche Aeußerung in Tongebilden gehört erst dem folgenden Zeitalter Gabrieli's und Eccards und H. Schützens an. Wie nach diesen beiden Perioden sich in Deutschland die d r a m a t i s c h e Musik entfaltet habe (mit und ohne Operntextbuch!), das läßt sich nur nach deutlichster Erörterung der Begriffe „Episch und Lyrisch" nachweisen. Für eine gründliche Geschichte der Musik, die wir noch erhoffen, wird ein Eingehen auf die drei poetischen Gattungen im Tonbereich, und eine Darstellung der Bildungsstufen in „Classisch und Romantisch" u. s. w. vielleicht unentbehrlich sein; für den Fall einer

glücklichen Lösung dieser Fragen nehmen wir den Tadel jener schwankenden Terminologie zurück.

---

Ein großer Theil desjenigen, was bei Hegel und Kahlert fehlt, ist in der „Aesthetik der Tonkunst" von Hand glücklich beantwortet, weil es diesem geschätzten Arbeiter nicht an der nöthigen technischen Kenntniß fehlte. Daß wir das treffliche Buch nicht ausführlicher besprochen, geschah nicht aus Mißachtung; nur ist theils der allgemeine Theil zu weitläuftig und über die Musik hinaus schweifend, theils zu sehr im Standpunct älterer Systeme philosophirt, endlich auch manches Positive nicht so weit durchgeführt, wie es der Stoff und die Zeit fordert. Ungeachtet solcher Unebenheiten scheint uns dennoch das Hand'sche System seiner technischen Umfassung und seiner liebevollen Haltung wegen sehr beachtenswerth, wie es denn auch im Stillen mehr, als ihm lieb sein mochte, beachtet, d. h. stillschweigend benutzt und ausgeschrieben ist, ohne daß des wackeren Vf. Verdienst allgemein erkannt wäre. Vielleicht ist uns an einem anderen Orte eine ausführlichere Betrachtung dieses Werkes späterhin vergönnt, wo sich zeigen wird, was wir ihm danken, und wo wir weiter zu arbeiten haben.

---

## 3. Von geistlicher Musik.

Die Musik ist eine christliche Kunst. — Dieser Satz, der vorzüglich in neuerer Zeit, seit Beginn der heutigen Kunstphilosophie oft vernommen worden, gehört unter diejenigen, die durch ihre Kernhaftigkeit an sich selbst schon bei Vielen solche Anerkennung finden, daß ihnen sprichwörtliche fast symbolische Geltung beigelegt wird. Daraus entsteht der doppelte Uebelstand, daß eine solche Behauptung von Einigen gar leicht als Symbol ohne inneres Erleben hingenommen wird, von Anderen dagegen, denen es an der Leichtigkeit oder am Erlebnisse gebricht, eben deshalb um so offneren Widerspruch erfährt. — Leichtfaßlich scheint es wohl, eine Verwandtschaft der Kunst mit der Religion, die so alt ist wie die Geschichte, zu begreifen, und unzweifelhaft sind die Wirkungen ächter frommer Dichtungen auf das empfänglich bewegte Gemüth. Auch geschichtlich ist ohne Mühe nachweisbar, wie innerhalb des christlichen Lebens nicht allein die Anfänge höherer Gesangeskunst, sondern auch die Vollendung der Tondichtung erschienen ist. Dennoch ist sowohl für die Anerkennenden als die Widersprechenden eine wissenschaftliche Erörterung jenes Satzes wünschenswerth, um die innere Gewißheit desselben auch äußerlich darzulegen; und hier erheben sich Fragen und Schwierigkeiten theils der geschichtlichen Fassung theils des idealen Begreifens. Die innere Verbindung eben dieser Kunst mit dieser Religion, die Scheide der Musik von den übrigen romantischen oder

christlichen Künsten, die Erbauung der Musik durch die Kirche, ihre spätere Zerfällung nach Bekenntnissen und Nationalitäten, der Gegensatz des Kirchlichen und Geistlichen, den die späteren Zeiten gebracht, verwandt mit dem Gegensatze des Geistlichen und Weltlichen — alle diese Fragen sind als Aufgaben in jenem ersten Satze vorangedeutet.

Was nun zuerst den allgemeinsten Gehalt jenes Satzes betrifft, so ist er zwar dem gemeinen Sinne schon so weit zugänglich, daß die Schönheit der Verklärung, die Seligkeit der Befriedigung erkannt und erfühlt wird, welche in wogendem Tonmeere über die Hörenden sich ergießt, sobald ein frommes Lied erklingt; der stille heimliche Sinn, das Wirken der Liebe, das uns in harmonischen Strömen umringt, ist auch dem gewöhnlichen Weltsinne in der Art offenbar geworden, daß sagenhaft, poetisch und wirklich die Wunderwelt der Luftgestalten wenigstens als seiend erkannt wird. Auch die geschichtlichen Thatsachen, daß mit der Gründung uralter Christengemeinden die Erbauung durch gesungene Psalmen in Zusammenhang gestanden, daß mehrmals wildes Heidenvolk im Anhören solcher Töne zerschmolzen und rasch bekehrt sei, und ähnliche Erzählungen von der Wirksamkeit der Musik im Christenthume, sind ziemlich weit bekannt und anerkannt. Dennoch ist die besondere innerliche Verbindung der Tonwelt mit der verklärten Religion liebevoller Offenbarung dem Bewußtsein näher zu bringen, als es jene allgemeinen Zugeständnisse vermögen; der Gedanke fragt nach der geistigen Nothwendigkeit der Verknüpfung dieser Kunst mit dieser Religion, und untersucht deshalb die künstlerische Seite des Christenthums oder dessen Neigung zur Schönheit; anderseits aber entsteht die Frage nach den Mitteln der Tonkunst, diesen Inhalt schön oder künstlerisch wieder zu bringen, und nach ihrem Verhältniß zu den anderen Künsten, ihrem Vorzug oder Mangel in der Darstellung religiösen Inhaltes.

Das Christenthum selbst ist an sich der Kunst fremder, we-

nigstens nicht so unmittelbar ihrer bedürftig, als das Heidenthum. Glaube und Wahrheit, nicht Sein und That, ist der Mittelpunct, der Grundgegenstand der christlichen Lehre; die vergöttlichte Natur und alle thatsächlich schönen Erscheinungen göttlichen Lebens sind von der Welt verschwunden; entgöttert, unschön, wirklich, dem Gesetz der Schwere unterthan ist das Aeußerliche geworden, das Innerliche auf die unsichtbare Gesinnung zurück geführt; Schmerz, Leid und Tod, den herrlichsten Gebilden des Alterthums fast fremd, treten hier in aller Größe der That und Idee auf: nirgend also scheint sich eine Neigung in's Schöne kund zu thun. — Auf der anderen Seite aber sind in Christi menschlichem Wirken, in der Vertiefung des menschlichen Bewußtseins, das sich nun erst befreit und mit Gott versöhnt fühlt, in dieser gründlichen Vergöttlichung des Menschlichen und Vermenschlichung des Göttlichen Momente enthalten, die jenes scheinbar zerrissene Band auf's Neue binden, die in neuer Weise den Bund der Wahrheit und Schönheit offenbaren müssen. — Wenn die Kunst überhaupt die Aufgabe hat, eine Schöpfung neben der Schöpfung zu sein, so ist diese nicht vertilgt, nur erhöht mit der Erhöhung und Erhebung der Menschheit; und wenn die künstlerische Wahrheit es zu ihrem Wesen hat, das Seiende in eigner menschlicher Fassung zu erneuen und gestaltend zu verklären: so erhellt, daß auch der größte Inhalt fähig ist, in die Gestalt einzugehen, aber nach Verhältniß seiner Größe mit anderen eigenthümlichen Mitteln: denn Inhalt und Form sind nirgend so offenbar unzertrennlich als im Reiche der Schönheit. Liebe und Schmerz als endliche Gewalten unendlich vertieft in gläubigem Herzen sind die nächsten allgemeinsten Erscheinungen des Inhaltes auf dem Boden des Christenthumes. Die ganze unendliche jenseitige Welt, zwar nicht sinnlich faßbar, doch im Herzen, Auge, Mund und kirchlicher Symbolik wiedergespiegelt in zarteren Spiegelbildern als die derbe Sinnlichkeit alter Weltanschauung erlaubt; Buße, Bekehrung, Erlösung und

Liebe: das sind die bestimmteren Inhalte des Christenthumes, die sich der Schönheit fähig erweisen.

Da diese aber durchaus innere Vorgänge sind, so begreift sich bald, daß um diese darzustellen weit weniger das Körperlich-Faßbare zum Elemente dienen kann, als die geistig-bewegten Stoffe. Darum entsagt, bis auf selten gelungene Ausnahmen (Thorwaldsen) das Christenthum dem körperlichen undurchdringlichen Steine, den es nicht durchleuchten und durchscheinen kann zu mildem Seelenschwunge. Es wendet sich deshalb dem weicheren körperlosen Material zu: auf der erleuchteten lichtfarbnen Fläche scheint das Seelenbild, bei dem das Gemüth mehr als der äußere Sinn verweilt. Aber der äußere Sinn ist noch thätig: das Organ der fernen Körperlichkeit ist Grund und Urtheil der Malerei. Eine andere Kunst erscheint, die dem körperlosesten Stoffe wie dem körperlosesten Sinne angehört: in dieser äußert sich das innerste Leben und Regen, der geheimste Sinn und ein Ahnen dessen was über der Welt greiflicher Gestalten lebt: die tönende Kunst ist eine höhere Weise den Inhalt des Christenthumes in Schönheit darzulegen, als die Malerei. Der Stufengang der Kunstperioden nach den religiösen Zeitaltern, der uns als das beste Ergebniß aus Hegels Lehre geblieben ist, zeigt auf's Deutlichste, wie nach der Erfüllung des plastischen Princips im Alterthume, nach der Vereinigung der Kunst im malerischen Farbenzauber als die spätere selbständige Kunst diejenige erscheint, welche alles Materielle abgestreift, alles Räumliche getilgt, den Körper selbst als solchen zerstört hat. Doch nicht als Verneinung ist das Wesen zu fassen: lebendiges Regen und Weben, Schweifen und Ruhen, Nahen und Verschwinden ist's, was die Kunst der Töne Bejahendes bringt, das sie über die körperlichen Künste erhebt. — Sind also gleich alle Künste, alle Gebilde der Schönheit seit der Umwandlung der Menschheit vertieft und verklärt, indem der Steinbau seine fleischlich breiten Massen vertauscht mit schauerlichen gleichsam geflügel-

ten Strebepfeilern, die Schönheit der Leiber aus sinnlicher Fleischesfülle in den Seelenblitz des Auges sich zurückzieht: so ist doch nirgend das Bedürfniß nach heiliger Schönheit befriedigt in solchem Maaße, wie es der verklingende Lufthauch darstellen kann. Dieß ist der Unterschied des Materials, der Vorzug des Tones für die romantische Kunst.

Eine Kunstblüthe ist nicht im Werden einer menschlichen Gestaltungsperiode möglich, sondern im Gewordensein derselben. Während sich das alte Heidenthum gestaltete, war es in Arbeit und Ringen, dergleichen keine ruhige Schönheit zuläßt; erst als der hellenische Geist sich in Thaten vollendet, erblühte als Frucht der Thaten die Kunst. Das Urchristenthum und die ersten Jahrhunderte der Wanderung der Deutschen durch Europa hatten nicht Zeit noch Ruhe zu abgeschlossener Kunstgestalt; die Anfänge des Kirchengesanges, wahrscheinlich aus dem morgenländischen abgeleitet, gediehen kaum im Frieden der Klöster. Die Befestigung der abendländischen Kirche nach Carl dem Großen findet die erste Kunstgestalt in dem gothischen Dome. Nach dem neuen Sturme des Abendlandes wider das zerfallende Morgenland beruhigt sich das innere Leben der Germanen; es wendet sich nach Innen, das Erlebte wiederholend in heiligen Bildern und Dichtungen; neben diesen erhebt sich die zarte Blüthe des Gesanges, dennoch in erster Zeit rauh wie die Umgebung, der sie nur dienen durfte. Als die Zeiten des Ritterthumes dem ausgedehnteren Gesichtskreise der Menschheit wichen, als die Romanen in die Welt zogen den Erdball zu erkunden, und die Deutschen das Christenthum erneuten, als mit der Auflösung römischer Glaubensherrschaft unser Vaterland neuem Zwiespalt entgegen ging: da war der allgemeine Zustand Europa's mitten im Waffenlärme dennoch befriedigter als in irgend einer früheren Zeit, weil alle Völker und Stände anfingen mehr geistige als sinnliche Zwecke zu verfolgen. Da erhob sich kurz nach dem Höhepunct der Malerei die Blüthe der Musik. An ihr erwies sich

zugleich, wiefern die evangelische Kirche das Urchristenthum wiedergefunden. Anfangs schienen die Kunstrichtungen beider nun getrennten Kirchen verwandt, weil das Evangelische aus dem Catholischen entsprossen; kaum ein Menschenalter später, da die evangelische Kirche nicht mehr bloß kämpfend, sondern schon ein Gewordenes war, that sich ein Unterschied auch in der Kunstübung beider Kirchen hervor; es ward offenbar, daß dem von aller Sinnlichkeit entferntesten Protestantismus keine Kunst gemäßer sei als die tönende.

Die wesentlichen Gegensätze beider Kirchen thun sich im Leben wie in der Kunst in folgender Weise hervor. Die eigenthümliche seit drei Jahrhunderten gesteigerte Richtung der römischen Kirche neigt mehr als das deutsche Wesen zum Aeußeren und Sinnlichen, weshalb man sie oft die Heimath der Künste genannt hat. Diese Richtung beruht eben so sehr auf örtlichen und nationalen Grundlagen, wie auf der inneren Entwickelung der Kirche seit dem Mittelalter. Die plastische Natur, das Erbtheil ihrer heidnischen Väter, ist den Römern eingeboren, zwar mannichfach umgewandelt durch die Schicksale der Zeiten und durch das Christenthum in andere Bahnen geleitet und geläutert, im Wesen jedoch durch allen Sturm der Jahrhunderte nicht vertilgt. Noch immer waltet, wie er sich auch im Mittelalter zur Zeit der einen ungetheilten Kirche erhalten, der von dem weltherrschenden Volke ererbte Sinn des Thatsächlichen, Realen, Gegenwärtigen, der dem Geheimnißvollen, Jenseitigen fremd ist und sich in ihm unbehaglich fühlt. Practisch, scharf, sinnlich tüchtig und thatsächlich wirkend, im Augenblicke groß, in Leidenschaften rasch, im Handeln klar: so stellt sich die römische und italienische Volksthümlichkeit dar; eine große menschlichen Zwecken günstige doch einseitige. Dieselbe Kraft, im Einzelnen thätig zu sein, die das alte römische Reich erbaut und zerstört hat, verhüllt das tiefere Regen überschwänglicher Gefühle, verschleiert den Zugang zu den innersten Geheimnissen des menschlichen Gemüthes. Thatsächlich

war das altrömische Leben wie ihre Religion; die hohe Bedeutsamkeit des Opfers, der Ceremonien, der augenblicklich sichtbaren Elemente des Uebersinnlichen erklärt sich hieraus, und nicht minder für das christliche als heidnische Römerthum. Das eingeborene Talent zu herrschen, mit welchem Rom zweimal die Welt bezwungen, ist auf jene Eigenschaften gegründet; es wird aber unterstützt durch einen andern Umstand, der auf ihrer inneren unbewußten Grundansicht beruht, und sowohl dem erobernden Heidenthume als der mittelalterlichen Priesterherrschaft ein Hebel ihrer Macht gewesen. Dieses ist die Ansicht des Unterschiedes, der Abstufung im Rechte, dem die Menschen und Völker natürlich unterworfen seien, eine erhöhte Wiederbringung des althellenischen Principes: nicht alle Menschen seien gleichberechtigt vor der waltenden höchsten Macht, sondern eine Anzahl Bevorzugter zu diesem Rechte erwählt. Im Heidenthume erscheint diese Ansicht in der ungeheuren Ungerechtigkeit, die sich im Gegensatze von Freien und Sclaven, Edeln und Unedeln ausspricht; im Mittelalter, christlich gemildert zum Gegensatze von Clerus und Laien, zieht doch derselbe Grundsatz hindurch, daß nicht der Mensch als solcher zum höchsten und letzten Rechte befähigt sei. Esoterisches und Exoterisches bleibt getrennt; der Gegensatz den das Morgenland begründet, kehrt in höherer Form wieder.

Dem römischen Volksthum ist kein anderes strenger entgegen gesetzt als das altdeutsche. Träumerisch, dem Handeln fern außer wo es an's Leben geht, in's Innere versenkt ohne Feigheit und Schwäche, dem Geheimen, Räthselhaften zugewandt: so erscheint das deutsche Volksthum von früh her bis heute. Die Menschheit selbst zu finden ist seine Aufgabe: das allgemeine Recht aller Menschen, Mensch zu werden und zu sein, ist lange vor dem Christenthum erschienen in der deutschen Verinnigung des Gemüthes, dem geringsten Einzelnen nicht verwehrt, dem Größten unentbehrlich: dieß ist die germanische Geltung der Persönlichkeit. Dem ersten Naturgesetze

scheinbar entwachsen hegen sie ein geistiges Grundgesetz, das jene natürliche Macht der Selbsterhaltung weit überragt: das schwärmerische überschwängliche Sehnen nach dem Geiste, nach dem versöhnten Gotte spricht sich in mannichfacher Form aus: als rohe übermäßige Sinnlichkeit dem schönheitliebenden Alterthume gegenüber; als Liebe und Ehre gegenüber der römischen Leidenschaft in Wollust und Rache, als innerliche Sittlichkeit gegenüber der raschen augenblicklichen That mit Dolch und Liebestrank. — Eine abgesonderte Priesterschaft kannten die alten Deutschen nicht; selbst der Sängerorden war nicht aus dem Volke ausgesondert, und jedem stand frei zum Gelag sein Liedchen mitzusingen. Die Unendlichkeit der Empfindung bis zu abenteuerlicher Ausgelassenheit, die Formlosigkeit des äußeren Lebens in Un- und Uebermaaß, der nach innen gerichtete Blick, das ewig ungenügsame ideale Sehnen — sind die unterscheidenden Grundzüge des deutschen Volkssinnes; ihm fehlt die leichte Regsamkeit, die selbstgenügsame Abgeschlossenheit und Rundung des Lebens, die freudige Zufriedenheit des romanischen Sinnes.

Diese geistigen Richtungen zweier großer Volksthümlichkeiten spiegeln sich in der Kunst wieder. Wie im Alterthume die plastische Kunst vollendet ward, so von den Söhnen der südlichen Welteroberer die Malerei. Schwerlich wird über den poetischen Werth der religiosen Malerei aus Raphaels Zeit noch ein Zweifel obwalten: ein Vergleich Raphaels mit Rubens und Dürer kann nur bei tendenziosen Germanisten noch zum Vortheil der letzteren entschieden werden. Wer nicht in ausschweifender Verehrung des deutschen Mittelalters grundsätzlich befangen ist, wird leicht erkennen, wie nur in Raphael und denen die ihm gleichen, die christlichen Heiligenbilder zur Vollendung gekommen sind, während kein Deutscher diese glühende Herrlichkeit, diese Heiligkeit verklärter Menschengestalt zur Erscheinung gebracht. Die Darstellung des Thatsächlichen und Sinnlich-Greifbaren genügt dem Bedürfnisse der römischen

Kirche und des römischen Volksthumes so weit, daß sie in diesem Bereich das Herrlichste von christlicher Kunst erzeugt haben. Was jenseit dieses Kunstgebietes liegt, die Darstellung des bewegten sehnsüchtigen Gemüthslebens, die Durchlebung dunkler Herzensgeheimnisse und deren Erhebung in verklärte Schönheit, ist den Römern ferner, und erst durch die Deutschen zu wahrer Entfaltung gebracht, am höchsten seit der christlichen Erneuung deutschen Lebens, seit der Rückkehr zum Urchristenthume, welche Luther bewirkt.

Es liegt zwar schon in der ursprünglichen auf das Innere dringenden Richtung des Christenthumes die Aufforderung zu künstlerischer Darstellung geheimnißvoller Tiefen durch die innerlichste Kunst der Töne; und wie sie ursprünglich, so hat sich auch das römische Kirchenthum derselben hingeben müssen; doch in weit anderer Weise als es die letzte und höchste Erfüllung dieser Kunst forderte. Denn hier tritt jene Scheidung der Hauptkirchen augenfällig hervor sowohl äußerlich als innerlich. In der römischen Kirche ist von Alters her der Gesang esoterisch gehalten, ein Eigenthum des Clerus, an dem die Gemeinde keinen Theil hat. Wo von dieser Gewohnheit in neuer Zeit abgewichen ist, da ist der Einfluß des umgebenden mitwirkenden Protestantismus unverkennbar; noch heute erschallt in Italien, in Rom selbst in keiner Kirche ein Gemeindegesang: noch immer sind die alten Ostergesänge und Altarlitaneien das Eigenthum der Priester, der Gemeinde fremd; was in deutschen Kirchen des römischen Cultus vernommen wird von Choralen der Gemeinde, sind theils evangelische Volksgesänge, theils andere Lieder sehr später Herkunft, in Rhythmus und Melodie deutlich den Character des vorigen Jahrhunderts tragend. — Auffallender noch ist der innere Unterschied an Stoff Form und Gehalt.

An die Messe schließt sich der catholische, an den Choral der evangelische Gottesdienst. Der römische Cultus hat zum Mittelpuncte die Feier, den Glanz der Erscheinung, das

sinnliche Wiederbringen der heiligen Geschichte; in der Messe vorzüglich, sodann in den einzelnen Altargesängen, dem Offertorium, der Sequenz, der Legende, dem Hymnus, erscheinen die heiligen Ueberlieferungen künstlerisch abgeschlossen, von den Priestern dem Volke dargebracht als fertige Gestalten. Das Volk verhält sich leidend, empfangend: es schauet die Gebilde an, welche höheres Wissen ihm vollendet vor Augen führt. Der eigenthümliche Sinn aller Darstellungen der catholischen Kunst ist: das Göttliche zu geben wie es ist, den Gott zu zeigen, sein Leid und Siegen den Sinnen zu erneuen. — Dem evangelischen Cultus ist wesentlicher Mittelpunct die Empfindung; das Erleben, nicht das Schauen, die Selbstbewegung des Herzens, nicht die Empfängniß fremder fertiger Bilder ist das Bedürfniß, welches er zu befriedigen trachtet. Des Priesters Wort ist Erläuterung, Näherung himmlischer Worte, die Gemeinde antwortet mit selbstempfundenem freien Volksgesange. — Derselbe Unterschied, der den alten Deutschen dem alten Römer wie ein innerlich Fremdes gegenüber stellt, der im Heidenthume erscheint als Tiefe und Glanz, Unendlichkeit und Gegenwart, Empfindung und Erscheinung: dieser Unterschied waltet fort, obwohl christlich gemildert, menschlich erhöht in den Gegensätzen der nationalen Kirchen. National, sagen wir; denn die Geschichte zeigt — und kein Jesuit hat es noch widerlegt — daß im ersten Jahrhunderte nach Luther ganz Deutschland fast dem evangelischen Glauben anhing, aus welchem es erst späthin Oesterreichs und Spaniens Waffen, der Fürsten Gewissensangst und der Jesuiten Umtriebe zurück gerissen haben in den Schooß der Kirche die dem Deutschen fremd ist. Die deutsche Kirche also, d. i. die evangelische, hat in dem kirchlichen Volksliede, dem Chorale, ihren ersten künstlerischen Ausdruck gefunden; den ersten und einzigen, kann man sagen, da der Choral der Keim aller späteren Gestaltungen geblieben; das Festlied, die Orgelfiguration, das Motett, aus allen Gestaltungen zuletzt die hohe

dramatische Weise des Oratoriums sind Früchte jenes ersten Keimes, zu denen in der römischen Kirche nichts Aehnliches gefunden wird, außer was sie später aus der deutschen entlehnt hat. — Kaum bedarf es hier noch der besonderen Nachweisung, wie bei dieser ganz innerlichen Richtung unserer Kirche der Raum für die bildenden Künste verengt ward, die ohnehin dem Deutschen nicht so an- und eingeboren sind wie dem Hellenen und Italiener. Auch die Heiligenbilder der Deutschen und Niederländer sind arbeitsvolle absichtliche der sinnlichen Seligkeit ferne Gestalten, die nimmer die herrliche Schönheit der heiligen Geschichte den römischen gleich darzustellen im Stande waren. Sehr bald schwand auch das Bedürfniß der Malerei aus den Kirchen; und obwohl in Franken und Pfalz mehr Heiligenbilder von Jesuiten als von Lutheranern vertilgt sind, so haben doch die letzten keine neue Entwickelung christlicher Malerei herbei geführt; nur die prosaischen Portraits gelehrter Prediger und Kirchenvorsteher sind noch in die letzten Zeiten fortgeführt.

Diese geschichtlichen Thatsachen (deren Belege bei Winterfeld, Kugler und Schnaase zu finden) zeigen also einestheils die überwiegende Neigung beider Kirchen zu bildender oder tönender Kunst, anderntheils beseitigen sie das Vorurtheil, als fehle es der evangelischen Kirche an Schönheit und Kunst. Weiterhin zeigt die Geschichte auch, daß die heilige Musik ihre wesentlichen Kunststufen innerhalb der letzten Jahrhunderte durch den Protestantismus vorzugsweise errungen hat, nicht ohne Berührung zwar von römischer Seite, aber dieses mehr in weltlicher Weise. Die Weiterführung der geistlichen Musik in Italien geht nämlich nicht über das erste Menschenalter nach Palestrina hinaus, während die evangelische Kunst, den kirchlichen Höhepunct in Eccard erreichend, doch zu immer neuen Gestalten noch ein Jahrhundert weiter hinabging; von Italien dagegen drang der weltliche Einfluß herüber, der die dramatische Tonkunst in Deutschland begründete.

Eigenthümlich und der Lyrik des Volksliedes verwandt ist die der evangelischen Tondichtung angehörige Kunst, das Wort lebendig zu fassen. Will man im Allgemeinen den Gegensatz epischer und lyrischer Momente in der Musik gelten lassen, so ist die ältere catholische Musik dem epischen, die evangelische dem lyrischen Character zugewandt; die Thatsache, die allgemeine Erscheinung, der Hauptinhalt, waltet in jener, dagegen das besondere Erlebniß, die gläubige individuelle Vertiefung in dieser vor. So sind auch die Objecte selbst, der logische Inhalt des Gesungenen, in catholischen Gesängen vorzugsweise epischer Natur, im Lyrischen sich höchstens zu kindlicher Feier des Seienden erhebend; während der objective Inhalt alter deutscher Kirchenlieder mehr bei der Mystik des Dogmas, Sünde, Buße, Versöhnung, Menschwerdung, Wiedergeburt verweilt. Der Wortinhalt der catholischen Messen, selten und spät im Einzelnen und Individuellen ausgeführt, ist gewöhnlich einfach leichtverständlich und bald befriedigt; der allgemeine Sinn des Glanzes, der Herrlichkeit und so auch der wehmüthigen Sätze des Evangeliums wird offen und lichtvoll ausgelegt ohne innerliches Wühlen der Reflexion. Wie hell und einfältig erklingen die unzählig besungenen Texte des Oremus, Gloria, Credo, Ora pro nobis, Gratias agimus tibi gegenüber dem tiefernsten Gegenbilde: „Herr, gehe nicht ins Gericht, erbarme dich unser!" Welch offener Glanz ist selbst über das Stabat mater und Popule meus quid feci tibi Palestrina's ausgegossen; welcher düstere Ernst in den schwermüthigen Betrachtungen am Kreuze Christi, die bei Graun endlich gar in eine widerwärtige — wenn gleich harmlos gemeinte — Anatomie der Wunden des Erlösers gesteigert auftritt!

Doch so streng wie es hier geschehen, lassen sich die wirklichen Kunstwerke so wenig als die Menschen und Völker scheiden. Auch im römischen Gesange ist evangelische Tiefe und Versenktheit, auch im evangelischen — zumal der älteren Zeit

— catholischer Glanz und Seligkeit. Wenn jene Unterscheidungen als allgemeine Merkmale dem Gedanken zu Gefallen hingestellt sind, so sind es nicht dauernde unübersteigliche für die Wirklichkeit. Gabrieli hat so viel individuelle lyrische Tiefe, wie Eccard und Schütz heiteren seligen Glanz der Gestaltung. Bleibt die vorwaltende Richtung jene eingeborene volksthümliche, so sind dagegen die Berührungen beider Kirchen und Völker so lebendig, daß lange Zeit deutsches und römisches Wesen sich durchschlingt und miteinander entwickelt; nur daß das deutsche sowohl im Anfang tiefer und inniger als im Fortgange weiter entwickelt erscheint, und lange über die Blüthe römischen Gesanges hinaus noch neue Blüthen und Früchte des deutschen sich zeitigen.

Aus jenem ersten Unterschiede des Lyrischen und Epischen ergibt sich ein anderer, der das eigentlich Künstlerische, die Melodie, betrifft. Die deutschen Chorale sind alte Volksweisen in bestimmter periodischer Liedform, die römischen Messengesänge anfangs recitirend, später in langgedehnten Gängen, selten periodisch abschließend, meist in weithallenden harmonischen Sätzen sich bewegend. So wandeln in Palestrina's Stabat mater die gewaltigen Accorde daher wie marmorne olympische Göttergestalten, minder melodios gegliedert als im Großen und Ganzen das Gemüth bewältigend: sie ziehen vorüber kraftvoll, weihevoll, erstaunend, doch ohne die Seele im Tiefsten zu erregen. Auch bei Vittoria erscheint mehr die Weihe der Unschuld als die Tiefe des Gemüthes; Gabrieli erst, der Zeit und Gesinnung nach der evangelischen Blüthezeit verwandt, erhebt mit innigeren Klängen; und wiewohl auch bei ihm nicht periodische Liedform erscheint, so sind doch die Glieder seiner Melodien sichtbarer und faßlicher als der älteren Italiener. Jenes erste Jahrhundert geistlicher Musik zeigt im Allgemeinen bei Römern und Deutschen dieselbe Gesinnung unzerspaltener Unschuld, ein uns verlorenes Paradies der Kindheit, wie es nur noch in Raphaels Engelsköpfen

erscheint; die spätere Zeit geht fort zum Zwiespalt, dem Gegensatz des Seienden und Werdenden. Sehnen und Suchen, Verlieren und Wiederfinden, Leere und Erfüllung des Herzens auf subjectivem Wege darzustellen ist diese spätere Aufgabe; jene Unschuld des Seins und des Besitzes genügt nicht mehr, es soll das höchste Gut in Schmerzen errungen werden.

Die Selbständigkeit der Melodie, wie sie in den selbständigen liedförmig abgeschlossenen deutschen Volksweisen zuerst hervor tritt, äußert sich besonders in dem rhythmischen Gegensatze zwischen Periode und Gang, der nunmehr immer lebendiger und künstlerischer, von Seiten der Instrumentalmusik her noch gesteigert, wirksam wird. Italien hat überhaupt weniger Volkslieder und Weisen als Deutschland, und die meisten der vorhandenen sind mehr recitativisch als melodios. Die Sage von der Süßigkeit italienischer Melodie bezieht sich weit mehr auf das letztverflossene Jahrhundert, wo in Italien die Loslösung von alter Starrheit rascher von Statten ging und so auch den Deutschen Muster ward; für die Zeit Luthers gilt eher das Umgekehrte, wie alle Zeugnisse der Kunst und Geschichte beweisen, ferner die Eifersucht der Römischen auf die lutherischen Kirchenweisen, endlich selbst die Aufnahme deutscher Töne auf italischem Boden. Palestrina war nicht vorwaltend melodios; und die eigentliche Kunst des Tonsatzes, die Gliederung der Massen, die Anfänge des Contrapunctes und der Fuge, welche selbst als letzte Steigerungen und Blüthen der melodischen Kunst zu betrachten sind, gehen weit mehr von deutschen als italischen Lehrern aus: Ockenheim hatte vor Palestrina eine contrapunctische Schule gestiftet; Goudimel, wie jener ein Niederländer, war Palestrina's Lehrer gewesen. Sachsen, Thüringen, Böhmen, Schwaben stehen mit ihrem uralten Liederreichthum dem schönen Südalpenland wenigstens gleich; und wenn der Deutsche zu seinem Vortheil Italien als Kunstschule heimgesucht, so hat der Italiener nur zu seinem Nachtheile unterlassen, seine Lehre

in Deutschland zu festigen. Auch Mozart hat Italien zu danken, daß es durch seine glühende Berührung die jugendlich rohen Massen in Fluß brachte; daß ihm die Melodie selbst eingeboren und ohne fremde Nachhülfe lebendig war, zeigen seine ersten voritalischen Tonsätze.

Die geschichtliche Entwickelung der geistlichen Musik zeigt, daß die calvinische Kirche ganz ohne höheren künstlerischen Einfluß geblieben und keine besondere Kunststufe weder begonnen noch fortgeführt hat; daß ferner die römische Kirche von Palestrina bis Gabrieli eine herrliche Entfaltung sinnlicher Pracht, epischer Fülle und inniger lyrischer Vertiefung erlebt, nach diesem aber in einem Stillstand beharrt, der bis in Caldara's und Astorga's Zeiten hinab dauert und Zeugniß gibt wie die fortbildende Kraft versiegt; diese erhält sich in der lutherischen Kirche ein Jahrhundert später, in einem volleren Stufengange die Kunstformen des Chorals, Motetts, Oratoriums und der hohen Orgelmusik erzeugend, und in Reichthum und Tiefe alle früheren Stufen überschreitend. Die Bedeutung des Wortes, die lebendigere Gliederung einzelner Sätze und Stimmungen, das subjectivere Leben in Schmerz und Freude, der seit den Zeiten der Chromatiker ausgedehntere Gebrauch der Dissonanzen, die harmonischen und rhythmischen Erweiterungen, endlich die Größe und Innigkeit der Kunstgebilde sind es, welche vorzugsweise die lutherische Kirche von Eccard bis Bach ausgebildet hat. Von besonderer Bedeutung ist hier die fortgeschrittene Orgelkunst, die aus der einfältigen Canzone bis zu der freien Fantasie einen großen Stufengang durchmaß, den wir als den Abschluß der geistlichen, den Beginn der weltlichen Tondichtung betrachten können. Denn was den letzten sechszig Jahren von geistlicher Musik angehört, das ist der Kirche ursprünglich fremd, kaum an die Hoheit der bachischen Periode reichend, noch weniger dem ächten Sinne der Kirchlichkeit entsprechend, der uns so wunderbar ergreift in den Tonwerken des sechszehnten Jahrhunderts. Mozarts

Requiem, es werde nun als sein Werk oder als ein nach ihm vollendetes angesehen, kann doch bei Catholiken und Evangelischen, sofern sie wirkliche Erbauung suchen, kaum noch für ächte heilige Musik gelten, da wenige weichere Sätze abgerechnet das Ganze seinen theatralischen Styl nirgend verleugnet. Noch weniger sind Beethovens Messen bei aller selbständigen musicalischen Schönheit fähig, in das verlassene Heiligthum zurück zu führen. Dasselbe ist in noch auffallenderem Maaße sichtbar an F. Mendelssohns geistlichen Gesängen, die von dem einfachen Motett bis zum weitgedehnten Oratorium nirgend die Kirche, sondern überall die heutige Weltlichkeit, in einen ernsteren Ton übertragen, eine Stufe höher nur als die gemeine Oper, wieder bringen. Dieß läßt sich nicht so sehr in einzelnen Tönen und Wendungen, auch nicht in der allgemeinen technischen Behandlung nachweisen, sondern wird nur dem hingebenden der Kirche bedürftigen Gemüthe bei öfterer Anhörung und vertiefter Aufmerksamkeit deutlich. Die Zeit wird weiter richten.

Dagegen scheint es, daß die Orgelmusik seit S. Bach wo nicht fortgeschritten doch mit einzelnen glücklichen Blüthen gesegnet ist, die der besten Zeit würdig sind. Zwar ist im Ganzen einzugestehen, daß mit S. Bach die gediegene Hoheit, die selige Selbstgenüge kirchlicher Fantasie und Kunst einen Endpunct erreicht habe, der auf ein anderes wachsendes Element, die Weltlichkeit, hindeutet, und weder seine Fantasien und Figurationen noch seine Fugen sind von irgend einem Späteren wirklich überschritten; aber der allgemeine Character der Instrumentalität, der unsere Zeit bezeichnet und das innere Band mit der nächst vergangenen bedeutet, hat auf diesem Gebiete noch einige späte Früchte gezeitigt, unter denen besonders Mendelssohns Orgelwerke hervor zu heben sind. Die älteren drei Präludien und Fugen sind von ungleichem Werthe; die zweite Fuge (in Gdur) hat am meisten den würdigen Ton geistlicher Erhebung, zwar in heiterem Sinne unserer

Zeit gehalten, doch mit hohen Anklängen alter Frömmigkeit. Wichtiger, auch als Zeugniß der Zeit, sind die neuesten „sechs Orgelsonaten.“

Was heißt das, die Sonatenform auf die Orgel übertragen? fragt die Critik; ist damit gemeint: Weltlichkeit, Gliederung der Form, oder Virtuosität? Denn zu Bachs Zeit kommt dieser Name als besonderer nicht vor. In der ältesten Zeit freier Instrumentalität, gegen Ausgang des sechszehnten Jahrhunderts, wird der Name Sonata öfter gebraucht auch für Orgelsätze: damals bedeutet er das Rein-Instrumentale gegenüber der mehr vocalen, choralartigen Canzone. Hundert Jahre später, als sich der Gegensatz des geistlich und weltlich Instrumentalen anfing zu befestigen, da zogen die Tondichter vor, den Sonaten-Namen der freien Instrumentalmusik der Weltlichkeit ausschließlicher zuzuwenden.* Was wir aber heute im engsten Sinne Sonaten-Form nennen, ist auch zu S. Bachs Zeit noch unbekannt, und entwickelt sich erst zur Zeit seiner Söhne, Mozarts und Beethovens. Dieser neuen Form ist eigenthümlich, daß sie ein ganzes abgeschlossenes Tonbild, selbständig frei, ohne andere Tendenz als künstlerische Bildnerei darstelle. Hierin ist die beethovensche Sonate von Bachs Orgelmusik weit verschieden, da diese letztere immer den bestimmteren Inhalt des Kirchlichen gleichsam als Tendenz in sich hat; sie dient als Eingang, Begleitung, Zwischenspiel oder Ausgang, die Empfindungen frommer Herzen zu umtönen, niemals aber in abgeschiedener Freiheit etwa wie das weltliche Concert zu erscheinen. Es scheint nicht, daß zu Bachs Zeit besondere Orgel-Concerte stattgefunden haben, da es deren nicht bedurfte, um das Volk in die Kirche zu locken. — Von dieser Seite angesehen wäre also das außerkirchliche Element bei Mendelssohn entschieden ausgesprochen, da diese größeren Gebilde durchaus concertartig sind.

Aber es gibt vieles Heilige, vieles Geistliche, was darum noch nicht kirchlich ist. Auf diesem Standpuncte weilt Mendels-

*

sohn, weilen die Meisten seit einem Jahrhundert. Den Unterschied mit Worten deutlich zu machen ist kaum möglich; nur wer ihn anschauend erlebt hat, erkennt die Scheidewand. Es ist kein Vorwurf an die spätere Zeit, daß sie nicht mehr fähig ist, die frühere zu wiederholen: aber die Wissenden müssen deß inne werden, wie weit wir selbst in den frommsten geistlichen Empfindungen von dem eigentlich Kirchlichen abstehen. Die Kirche ist Gemeinsamkeit, Feier, offenes öffentliches Erscheinen und Darstellen des Göttlichen; der geheimnißvolle Hauch, der uns im alten Dome bei stillen Orgelklängen in glühendem Abendlicht anweht, die unnennbar trauliche, befriedigte und wehmüthige Stimmung, über Alles aber die Empfindung eines größeren Lebens um und über uns, das dieses kleine gegenwärtige Sehnen und Freuen umwindet überströmt überwältigt, die gefühlte Nähe des Göttlichen selbst: das ist das Kirchliche. Nur in Gleichnissen können wir den Unterschied näher bringen, da die Entscheidung zuletzt im eignen innersten Bewußtsein liegt. Die Bibel gegen eine polemische Streitschrift gehalten, die alten Chorale gegen ein sanftes schwärmerisches Lied zu Ehren Gottes des Allwissenden, der gothische Dom gegen die viereckte griechische Säulenhalle mit einer Kanzel drin — das sind die nächst liegenden Beispiele des Gegensatzes zwischen Kirchlichem und Geistlichem überhaupt. Wer wollte läugnen, daß auch der zweite Weg Erhebung der Seele befördere, daß auch durch ihn der Geist dem Gemeinen entrissen ein Göttliches finde, ja daß er vielleicht in künstlerischem Gebiete unserer Zeit vorzüglich entsprechend sei — dennoch steht er weit ab von jener Innigkeit und Erfülltheit des in Gott begnügten beseligten Herzens; auf seinem Pfade ist nicht das Licht das ewig leuchtet.

Geistliche, nicht kirchliche Töne sind es, die unsere Zeit singet; man kann sie ein Ergebniß, eine Rückkehr von der Weltlichkeit nennen die das Heilige sucht, und darin einigen Trost finden zum Ersatz des verlorenen Reinkirchlichen, womit

wir nicht bloß das Typische, Confessionelle, Priesterliche bezeichnen. Obwohl dieses Specifisch-Kirchliche immer auch zu dem reinen oder objectiv Kirchlichen hinzutritt, so ist es doch auch möglich, eine gleichsam der priesterlichen Confession enthobene Kirchlichkeit zu denken, ein ungestörtes Genügen im Durchwallen seliger Räume, an die der Lärm des äußeren Lebens nicht rührt: ungefähr wie es in dem frommen Eccard erscheint. Solche Töne finden wir begreiflicher Weise so wenig in Mendelssohn wie in unserem Zeitalter. Deshalb machen wir solche unkirchliche An- und Zwischenklänge unserem Tondichter nicht zum Vorwurf, und fragen nur, wie weit er versucht hat, sie dem Heiligen oder Geistlichen dienstbar zu machen. Dergleichen neueste Anklänge erscheinen z. B. in der dritten, der Adur-Sonate, deren Einleitungssatz ganz mild, menschlicher Zärtlichkeit voll, doch durch die schweren Bässe und harmonisch gethürmten Massen in ein höheres Gebiet unmerklich emporklingt; — im Schlußsatze derselben Sonate dagegen hat der weltliche Ton den geistlichen überwältigt. Noch weit mindere heilige Färbung ist in dem Andante der vierten, der Bdur-Sonate, welches durch den Zusatz „Religioso" characterisirt wird; eine Bezeichnung, die zu Bachs Zeiten überflüssig war. Gibt es noch Anderes in der Kirche zu hören als Religiöses? Wehe, wenn's wahr ist! — Jene sehr unkirchliche Bezeichnung ist um so mehr zu beklagen, da eben die Bdur-Sonate im Uebrigen so stark gewappnet, kühn und geistlich daherfährt; ihr erster und vierter Satz sind tüchtig, feierlich und orgelrecht; am meisten dringt das unwiderstehliche weltliche Element in die stürmische Fuge ein, und doch nicht anmaßlich und überklingend. Nehmen wir hin, was Tüchtiges geboten ist, da dieses Tüchtige, obwohl der weltlichen Zeitstimmung nicht entrissen, doch so weit über alles das, was sonst aus unseren Tagen Geistliches geboren wird, sich emporhebt.

Mit dem entschiedenen Eintreten der Weltlichkeit, deren

erste Wirkungen freilich schon bei Händel und Bach sich hören lassen, hängt auch der andere der erwähnten Umstände zusammen, nämlich die eigenthümliche Gliederung der Form, welche sich in Allem der heutigen Concert-Sonate nähert. Zu dieser gehört zuerst die Ausführlichkeit. In langathmigen Perioden, die noch erweitert sind durch gangartiges Laubgewinde zwischen den Hauptsätzen, ergehen sich die Einzelsätze, die außerdem noch durch äußere und innere Bänder verknüpft sind mit ihren zweiten und dritten Sätzen, den Adagios und Finales. Diese Langathmigkeit, in welcher Beethoven gewaltig ist, unermüdlich und unermüdend, ist ein wesentlicher Characterzug der Instrumentalität, welchen ganz mit Unrecht einige Neuere, und Mendelssohn selbst, zuweilen in den menschlichen Gesang hinein gebracht haben. Nicht die körperliche Langathmigkeit ist gemeint: denn diese ist gerade so zauberisch wirksam in den schönsten lebendigsten Vocalien, und thut in der Kirche von Menschenstimmen noch mehr Wirkung als von säuselnden Geigen; sondern die innere Langathmigkeit der Perioden, des rhythmischen Baues. Diese geziemt dem Instrumentalen mehr als dem Vocalen, weil jenes unendlich ergußreich, dieses plastisch geschlossen und menschlich bestimmt seiner Natur nach sein muß. Man erinnere sich nur, was Bach und Händel mit ihren 2- und 4tactigen Vocal-Themen ausrichten; ein ununterbrochenes pausenloses Singen hebt jene Behauptung nicht auf, sondern bestätigt nur desto gewisser den einfachen plastischen Kern des kurzen Themas. — Von dieser Langathmigkeit nun gibt ein auffallendes Beispiel die Melodie des Adagio der Cmoll-Sonate, der zweiten unter den mendelssohnschen, obwohl eben die hier erscheinende nicht als schönes Muster zu nennen ist: denn sie wandelt doch allzu bequem in den beliebten Secundengängen einher, und ist ungeachtet der hörbaren rhythmischen Abschnitte doch nicht recht überschaulich und eindringlich; sie wird erst späterhin durch harmonische Wendungen bedeutender. Dagegen fluthet und

woget es gar kräftig in den weitgedehnten Rhythmen zu Anfang der ersten Sonate; noch gewaltiger erscheint das Wirken dieser ruhelosen Rhythmen in den gangartigen harmonischen Figurationen am Schluß derselben, die durch eine köstliche Melodie von plastischem oder vocalem Character unterbrochen werden; diese süße Menschenstimme ist zwischen die stürmische Woge rauschender Figuration mit händelscher Einfachheit eingefugt, und gibt dem Ganzen eine Stätigkeit im Verrauschenden, die bedeutend wirkt und jenen langgespannten Rhythmen als Gegensatz förderlich ist. Aehnlich großartig wirkt der weite Rhythmus im vorletzten Satze der zweiten Sonate; am gewaltigsten im Eingange der vierten, wo eine lange Gangfigur, die weiten Tonräume des ungeheuren Instrumentes durchirrend, in gewundenen und punctirten Sätzen kräftig schallt wie zum Triumphgesang.

Auch die besondere äußere Gliederungsform unterscheidet diese neuen Orgelsätze von älteren. Der allgemeine Typus der weltlichen Sonate seit 60 Jahren ist die Dreitheiligkeit, der wichtigste Unterschied und Fortschritt gegen die frühere Form. Indem die heutige Sonate freie weltliche Instrumentalität darstellt — (so auch die ihr völlig gleichbedeutende Symphonie) — und indem sie innerhalb dieser Selbständigkeit ganze autonome Gebilde ohne tendenziose Einheit vor die Seele führt: bedarf sie eines abgeschlossenen reinkünstlerischen Kreises der Gestaltung neben ihrer Ausführlichkeit; ein größeres Ganzes in Theile zerfällt ist aber nirgend faßlicher als in der einfachen Dreitheilung von Satz, Gegensatz und Vermittlung auszusprechen; und in diesem Sinne ist sowohl die einfache Form als die künstlicheren mit vier oder fünf Sätzen aufzufassen. — Die geschlossene Rundung dieser Sonatenform ist am vollkommensten in der ersten Sonate durchgeführt; in den übrigen ist der poetische Gehalt größer, nicht aber die Ueberschaulichkeit und Durcharbeitung; die fünfte ist ohne sichtbaren Zusammenhang, jeder Satz für sich allein

gar wohl verständlich; die sechste beruht auf der Variationenform, also einer anderen als der sonatenartigen Einheit. Besondere Modificationen der Form treten hier noch dadurch ein, daß Fugen und Chorale in einigen der Sonaten den Kern des Ganzen bilden, welche als eigene Selbständigkeiten den normalen Sonatengang in etwas zur kirchlichen Seite hinüber biegen.

Zu diesen Weltlichkeiten tritt endlich das Bedürfniß der Virtuosität. Nicht als wenn Mendelssohns Sonaten an sich schwer zu spielen, oder etwa umgekehrt bei Bach die gründlichste virtuose Technik zu entbehren wäre: in anderm Sinne ist jenes Bedürfniß hier zu verstehen. Die ausgesprochene Absicht, durch bestimmte Mittel bestimmte Zwecke der Darstellung zu erreichen, die persönliche Wirksamkeit, welche hinzutretend erfordert wird, ist das virtuose Element dieser Sonaten. Einen Beweis davon, den wir jedoch eher eine unnöthige Concession an gewisse Zeitkrankheiten nennen möchten, liefert die um den guten Vortrag ängstlich fürsorgliche Vorrede, welche die Bemühung um besonderen Effect fast ausdrücklich ausspricht. Es ist das offen dargelegte subjective Walten, während in den bachschen Orgelsätzen so objectiver Gehalt lebt, daß Niemand im Vortrage fehlgreift, der nur einfach seine Pflicht thut. Jenes subjective Mitwirken ist ebenfalls der Weltlichkeit entlehnt; welche Stelle dasselbe in kirchlichen Tönen hat, kann man nicht inne werden ohne der Recitative und Arien Bachs, Händels und Aelterer zu gedenken: diese Objectivität des Subjectiven ist es nicht, was Mendelssohn darstellt.

Weltliche Anklänge also, weitfaltige Behaglichkeit in der Ausführung, Gebrauch gesteigerter Technik, Einführung der Dreigliedrigkeit in die Orgel: diese Puncte sind es, die als äußerliche Merkmale die mendelssohnschen Sonaten von denen der früheren Meister unterscheiden. Im Gehalte der Melodien zeigen sie sich meist lebendiger und bedeutender, als die sonstbekannten dieses Meisters. An den freien periodischen er-

kennen wir ein mannhafteres Streben, an den Fugenmelodien Helligkeit und Gewandtheit, die letzte ausgenommen (Son. 6 Dmoll 3/4), welche hart und stockend angelegt ist. Die eigentliche Choralfiguration, eines der herrlichsten Kunstgebilde der bachischen Muse, ist bei Mendelssohn nicht zum Vortheil übergangen außer dem Anklange in der glücklich ausgeführten Variation über: „durch Adams Fall“ (Son. 6). Einmal, wo die Gelegenheit glücklich gewählt schien, ist durch weltliche Launenhaftigkeit das tiefklagende Thema des Chorals: „aus tiefer Noth“ gänzlich zerknittert durch den willkührlich ausgedachten ganz fremden weltlichen Gegensatz in der scheinbaren Figuration.

Wenn wir nun bei Mendelssohn das Eindringen der Weltlichkeit mit und ohne Willen als Zeichen der Zeit, nicht durchaus verwerfend, doch auch nicht mit dem Preise neugefundener kirchlicher Bahnen begrüßend, anerkannt haben: so ist mit diesem Urtheile zugleich ausgesagt, was im Allgemeinen von den Orgelcompositionen unserer Zeit auszusagen ist. Denn keiner der Gegenwärtigen ist über ihm, wenige ihm gleich; alle zusammen machen den Sebastian nicht entbehrlich, und führen nur äußerlich weiter was er begründet. Die bedeutendsten der gegenwärtigen Tonsetzer dieses Gebietes sind Protestanten; wie die kirchliche Dichtung unserer Tage überhaupt sich verhalte, ist im Vorigen mehrmals angedeutet. Wie die geistliche Liederdichtung in der Zeit von Gerhard bis Gellert aus religiös künstlerischer Tiefe zu ascetischer übrigens sehr verständiger Moral herabsank, so ist etwas später in der Musik derselbe Gang aus begeisterter mystischer Höhe zu nüchterner Declamation wahrnehmbar. Die catholischen Tonsetzer, ohnehin des köstlichsten vaterländischen Gutes, des geistlichen Volksliedes, für immer entbehrend, hören schon seit Anfang des Jahrhunderts auf, freie lebendige Blüthen ihrer Kunst in die Kirche zu bringen, wo noch die letzte Blüthe evangelischen Tonsatzes in Händel und Bach erscheint. Weder Mozart noch

Cherubini haben die Kirche, kaum den geistlichen Gesang berührt, vielmehr in weicher Wehmuth den Ton zu treffen geglaubt, der abgeschieden ist von dieser Welt.

Man hat gefragt, ob denn allein der feierliche Ernst, die demüthige Zerknirschung, die düstere Mystik und Ascetik es sei, welche mit Recht kirchliche Musik zu nennen, ob nicht vielmehr der lebendige Ausdruck dramatischer Scenen in noch freierer Art als Händel gethan, gar wohl in das Heiligthum eingehen möge? Sei doch dieses, sagte man, um die Vertheidiger des Alten zu entkräften, der allein gemäße Ausdruck des heutigen kirchlichen Sinnes, und also dürfe man ihn nicht aus gelehrter Rücksicht als einen unrechtmäßigen abweisen. Diese oftgehörte Fürsprache erkennt nicht, welch himmlischer Friede, welche versöhnte Heiterkeit in den Tonwerken des siebzehnten Jahrhunderts erscheint; nicht das heitere Leben ist es, was der Kirche schädlich, sondern die Heiterkeit ohne Tiefe, der Friede ohne Versöhnung, die Glanzlichter ohne Seligkeit. Wenn man also von überrheinischer Seite dem deutschen Glauben vorwerfen hört, er mache trübsinnig, inclinire zu steifer Moralität, entferne von der Freude der Kunst: so ist dieß ein sehr gewöhnliches am Romanen entschuldbares Mißverständniß. Gewiß, uns fehlen manche glückliche Gaben, womit römisch Blut uns von je den Preis abgerungen; aber eben so gewiß hat wenigstens die Mehrzahl der Franzosen keine Ahnung von der Deutschen inniger Versenktheit, ihrer tiefen fantastischen Schwärmerei in Lieb' und Leid, von der gediegenen Einheit des Lebens, welche Irdisches und Himmlisches in einem Herzen umspannt. Nur vor der Reformation, da Glaube und Wissen noch an einer Mutterbrust schlummerte, da konnte Frankreich so herrliche Poeten, wie St. Bernard, Heloise, Clotilde, Rabelais erzeugen und verstehen; nach diesem hat Frankreich für die Rolle des Spürens und Vorkämpfens, die es im Völkerleben übernommen, sein eigen Herz eingebüßt. Wir machen ihm keinen Vorwurf, wenn es in unsicheren

Träumen falsche Gespenster für Wahrheit hält, können es aber zur Zeit in poetischen Dingen unmöglich so urtheilsfähig halten wie das deutsche Volk. Frankreichs Geschick theilt die romanische Welt, voran Italien; ist hier mehr ursprüngliche Sinnlichkeit geblieben, deren Abglanz Rossini in besseren Jugendwerken wiederspiegelt: so ist doch auch in dem italischen Leben von heute nicht der Gehalt noch die Erhebung, neue Kunstgestaltungen zumal auf geistlichem Grunde aufzubauen. Ein sonderbares Zeugniß dieses Verhältnisses liegt auch in dem, daß das höhere Orgelspiel außer Deutschland so gut wie unbekannt ist, weshalb unter andern zur Einweihung der Eustache-Orgel ein Deutscher nach Paris berufen ward, weil man dort keinen Organisten auftreiben konnte, der des Pedals mächtig war. Auch die Preisaufgaben in der Orgelcomposition gehören protestantischen Landen; nur in Prag wird noch etwas für Bildung catholischer Organisten gethan, doch mit schwachem Erfolge, so weit er bisjetzt vorliegt. — Dieses Alles müssen wir vor Augen stellen und in Erinnerung bringen, wenn von jener Seite her an die „protestantische Düsterheit" der Kunst und der Kirche erinnert wird. Mit welcher paradiesischen Seligkeit sind die Lieder Eccards, mit welch tiefsinniger berauschender Mystik die Chöre Bachs, mit welcher Siegsgewalt und Herrlichkeit die händelschen Oratorien durchhaucht! Wo ist moralischer Trübsinn, Ascleterei, Quietismus zu finden, wenn zwischen Wolken und Gewitter die ewige Sonne hoch über dem titanischen Sturme leuchtet, wie in Sebastians Fantasien? Aber die Kirche war ihm kein Fremdes, Sonntägliches, er war in ihr geboren und erzogen und trug sie allzeit im Herzen, und war nirgend mehr zu Hause als in seines Vaters Haus; in Freud' und Schmerz, in stiller Heiterkeit. — Heiterkeit! Wem es lediglich um die Heiterkeit zu thun ist, und wer mit einfacher Fröhlichkeit die Auferstehung will gefeiert wissen, dem könnte statt jener überflüssig gewordenen heiligen Sänger Rossini's Stabat mater genügen.

Das letztgenannte Werk, obwohl an Kunstwerth sehr geringe und zu kürzestem Leben bestimmt, möge hier doch erwähnt werden als ein Aeußerstes, was aus der consequenten Verweltlichung folgen kann, man nehme nun das Wort in freierem Sinne als Annäherung an den Geist unserer Tage, oder im engsten als Verlassung der Kirche. Nirgend ist mit ähnlicher Mißkennung des Wortinhaltes, der äußeren Form, des inneren Gehaltes, der heiligen Musik gespottet worden, als in diesem neuesten Tonwerke, das darum nicht minder seinen Weg in manche catholische Kirche in und außer Paris gefunden hat. Belehrend ist, wenn man wirklich catholische und evangelische Musik daneben hält, hier den Unterschied zu schauen zwischen himmlischer Heiterkeit und weltlicher Ueppigkeit. Im rossinischen Werke sind alle Melodien außer zweien dem weltlichen Treiben nicht bloß verwandt, sondern zum Theil gradezu älteren Opernsätzen entnommen; die zwei ausgenommenen aber (No. 9. 10: Paradisi gloria und in sempiterna) gehören keinem Style an als dem rigorösen, der sich geberdet als wolle er kirchlich sein, und auch in Paris dafür erkannt wird — vielleicht daß hier das nöthige „Düster" und die unentbehrliche Langeweile ihre Flügel entfalten, welche den Flaneur an seine kirchliche Stimmung erinnern. — Die Introduction mit ihrem anfangs zaghaftem suchenden, bald kecker erhobenen, endlich lustig heraus platzenden Ouverturen-Tone soll den heiligen Mutterschmerz darstellen! Liebliche schmelzende Sätzchen der leichtesten Factur, wie zum Geburts- oder Sterbetag eines Säuglings, reihen sich aneinander so lange, bis urplötzlich mit dem unisonen D aller vier Stimmen die Worte erscheinen: dum pendebat filius! Das ist Effect, nicht Glaube; der ganze Chor hübsch rhythmisirt, doch weder neu noch fromm. — Die Tenor-Arie über: Cujus animam gementem pertransivit gladius klingt wie ein Ständchen; nichts Hartes, Heftiges noch Schmerzliches drin außer dem gladius, gehörig mit Fortissimo-Tutti gewetzt. Aber gesetzt, man hätte sich durch die

Orchesterkünste des ersten, die Bravoursätze des zweiten Stückes, durch den stilleren Anhauch, der hie und da über beiden schwebt, einstweilen täuschen lassen: die dritte Nummer ließe keinen Zweifel mehr, in welcher Kirche wir uns befinden; da tritt das unvermeidliche Faunengesicht hervor aus der Mönchskutte — zwei Soprane zu dem rührenden:

Quis est homo qui non fleret,
Christi matrem si videret
In tanto supplicio?

sie sagen beide nichts als das Oftgehörte: süßstimmiger weicher Horngesang, Pianissimo=Zärtlichkeiten, ein paar Mordentchen, endlich die bekannte Figur aus der donna del lago:

von den Geigen unermüdlich durchgearbeitet, dazu die wetteifernden Stimmen, die in einfachster harmonischer Figuration trocken declamiren zu den gewichtigen Worten: homo — fleret -- Chr. matrem! Darnach die Worte: in tanto supplicio in eine lange Tonkletterei ausgestreckt, sodann: piam matrem contemplari in chromatischen Terzenläufen . . . . ist dieß Alles noch für kirchlich, oder nur geistlich, oder nur ernsthaft zu erachten? — In derselben Weise geht es fort; besondere Effecte sind in den bequem hingesungenen Spielereien selten außer bei einzelnen Worten, die über die Maaßen betont werden, wie vorhin das gladius, pendebat, so später das: tormenta, flagella, desolatum; Qual, Geißel, Schwert und Trostlosigkeit rühren an die sonst zärtlichen Melodien, ohne diese selbst eigentlich aus der Contenance zu bringen; die Gesammt=Declamation zeigt, daß der Italiener, der Catholik, das Lateinische als esoterische Sprache betrachtet, wovon er kein weiteres Bewußtsein ausspricht als die Quantität der accentuirten Sylben zu beobachten. — So geht es fort in vollkommenen Opernsätzen: die galanteste Fertigkeit, die äußerste Glattheit der Form ist an den durchaus widerstrebenden Stoff mit sonderbarer Naivetät verschwendet.

Ein Quartettsatz mit glänzenden lockenden Tanzrhythmen, eine Sopran-Arie mit weitbeinigen launigen Schritten, ein lärmender Solo-Chor-Satz mit Pauken und Trompeten über: inflammatus et accensus per te Virgo sim defensus in die judicii — eine gefällige Hornmelodie zu: Paradisi gloria — — — das sind die übrigen Sätze unverholener Weltlichkeit, denen in verstellter Demuth die stilleren: Quando corpus morietur mit etwas Modergeruch, und die handliche Fuge: in sempiterna saecula mit didactischer Trockenheit zur Seite stehen. Ueberall nette hübsche Arbeit, und doch kein Arbeiten des dürstenden Herzens; nirgend als in der Fuge, doch nur von Weitem, kirchlicher Anklang. Das ist das letzte größere Werk, das die römische Kirche hervorgebracht, als Gregor XV den „göttlichen Maestro" aufforderte, dem gesunkenen Cultus mit neuen Tempelliedern aufzuhelfen!

Aber nicht minder als den Römischen ist auch den Deutschen zu rathen, daß sie um die Kirche herzustellen im heiligen Gesange, sich zu der ewigen Schönheit zurück wenden jener Zeiten, wo die Kirche noch als Anfangs- und Endpunct im Herzen der Völker lebte. Nur durch diese Rückkehr kann der Versunkenheit des heiligen Gesanges aufgeholfen werden. Es hilft nichts, sich mit dem Feldgeschrei des Tages, dem Fortschritt, allzeit gewappnet zu halten; ein jeder fühlt es doch in sich, daß der Ton unserer Tage, er möge nun zum Rationalistischen hinüberklingen, oder in blumigen Allegorien sich mystisch geberden, doch immer zur Weltlichkeit hinneigt; dieß ist der Standpunct der Zeit, die im Religiosen nun einmal nicht productiv sein kann, wo alle Kräfte dahin zielen, das Reich der Welt und ihre Herrlichkeit zu erwerben. Fortschritte erwerben wir, indem wir dem waltenden Geist unsere Seelenkraft hingeben; ein neues Leben scheint sich vorzubereiten, eine Saat nach langen Thränen der verflossenen Menschenalter scheint zu reifen: ist dieses etwas, das der Einzelne schmähen, dem er sich widersetzen dürfte? Wir können vielmehr und wir müssen

fortschreiten, das ist wahr, jeder Gute fühlt es und will es; der Fortschritt ergreift nicht bloß die niederen Kreise des Lebens, erschüttert und reinigt nicht bloß die höheren, geistigen, gelehrten, politischen: er wird auch in die Kirche eindringen. Aber sobald hier von einem Fortschritt die Rede ist, dann hüte man sich doch ja vor dem scheinbaren Schreiten, das nur ein Fallen ist: man weiche nicht von dem, was ewig ist und zerstöre nicht im wechselnden Gewande das Dauernde: oder wollen wir auch eine neue Bibel schaffen? Nur die vorhandene tiefer erkennen ist Fortschreiten. Nicht anders mit der kirchlichen Kunst. Es werden noch viele Jahre hingehen, ehe das Ringen nach genügenden Glaubensformen wird beruhigt und so zu neuer selbständiger Kunstschöpfung befähigt sein: denn die Kunst ist Darstellung des Seienden, nicht des Werdenden; dieses fällt der Geschichte, der Gelehrsamkeit, der That, dem Denken anheim. So lange also, bis eine neue beruhigte Gestalt der Schönheit zugewachsen sein wird, verweilen wir bei dem, was frommere Zeiten als die unseren kirchlich gedichtet haben. Das deutet nicht, daß wir nur immer empfangen, alles Schaffens uns entschlagen sollen; ohne alle Productivität geht auch die rechte Wonne der Empfängniß verloren: aber wir sollen die wahrhaften Werke frommer Kirchendichtung darum kennen lernen, damit wir überhaupt erfahren und wissen, was kirchlich ist, denn in der That wissen das Viele nicht. Alle die der Kirche überhaupt fremd, die wenig Sehnsucht nach ihr empfinden — und nicht minder die weicheren Seelen, denen ein stilles Bedürfniß einmal aufsteigt, das sie halb befriedigt fühlen in weichen zarten träumerischen Klängen, die nur ein wenig ernster tönen als das gewohnte Lustgeschrei — endlich auch die innigeren Herzen, denen dieß Alles nicht genügt, und die doch nicht wissen wo ein Besseres zu finden als das Gegenwärtige, welche Zukunft das Erharrte bringen werde — alle diese mannichfach Empfindenden brauchen nur eingeführt zu werden in die himmlisch klaren Lieder

von Eccard und Gabrieli und deren Zeitgenossen, um bald oder spät zu erfahren, was kirchliche Musik sei, wie weit von ihr wir uns befinden, wo zu beginnen und wo zu enden, um zu einer neuen oder erneuten christlichen Kirchenmusik zu gelangen. — Wer aber durch solche Hingebung an geliebte größere Muster die Selbständigkeit gefährdet glaubt, der mißkennt die Gewalt der Lehre, welche die Gedanken der Jahrhunderte zusammenfassend überliefert, und nicht hemmt, sondern befreit, aber freilich nur den ächten Jünger der Lehre, der mit dem Herzen lernt. Das Leben aller großen Künstler beweist, welche Achtung sie vor der Lehre und der Größe der Geschichte gehabt; nur ein kleines Gemüth ist für sich selbst besorgt, wo eine große Gestalt überwältigend herantritt und gebieterisch die ewige Wahrheit zeigt. Die Großen lernen dankbar aus der Geschichte; die Kleinen entrinnen ihr furchtsam, und das nennen sie den „Fortschritt zur Freiheit". — Wem aber daran liegt, der Gegenwart gewiß zu werden durch inniges Verständniß der Vergangenheit, dem stehen die unsterblichen Forschungen W i n t e r f e l d s über die Blüthe der catholischen und der evangelischen Kirchenmusik offen zu Lehre und Genuß; ein seltenes Zeugniß genialen Fleißes, an Inhalt und Ergebniß reich wie wenige, zugleich gesinnungsvoll und künstlerisch gewaltig. Das wichtigste aber seiner Ergebnisse ist noch zu wenig anerkannt, und doch müssen sich ihm endlich Widerstrebende wie Zustimmende unterwerfen: daß nämlich die heilige Kunst in ihren ächten Künstlern d o g m a t i s c h und t e c h n i s c h z u g l e i c h vollendet, daß die fromme Begeisterung die Quelle älteren Gesanges und doch dieser nirgend seiner tonkünstlerischen Bedeutung entfremdet, daß also Tendenz und Schönheit poetisch eins geworden in jenen wundervollen Gebilden, die keine spätere Zeit übertroffen hat.

## 4. Von weltlicher Musik.

Geistliches und Weltliches ist nicht ursprünglich geschieden. Sowohl in den ältesten Zeiten, im alten Morgenlande als im früheren Mittelalter und in den ersten Jahren des sechszehnten und siebzehnten Jahrhunderts war in Einheit, was wir heute als getrennt anzusehen gewohnt sind. Damals war es dem Herzen offenbar, daß zwischen Göttlichem und Menschlichem im Menschenleben keine Scheidewand zu ziehen, nicht eines ohne das andere zu begreifen sei; die Kirche überschattete das ganze Leben, das Bewußtsein des Höheren hielt das Niedere umschlungen; alles öffentliche und häusliche Treiben war an einen Punct angeknüpft, der Anfang und Ende zugleich: die weltlichen Bedürfnisse erschienen als Gaben des Geistes, die religiösen Handlungen schritten in's Leben und begleiteten es immerdar. Auch der fröhlichen Weltlust fehlte nicht der tiefere Ton; selbst das Verbrechen ward nicht bloß vom bürgerlichen und königlichen Richter geahndet, sondern fiel als Sünde dem christlichen Gericht anheim. Aus solchen Zeiten stammen jene eigenthümlichen Bauten, Bilder, Lieder und Töne, deren selige Schönheit uns überwältigt, weil sie uns unerreichbar geworden: jene Werke frommer Weltlust, in denen das Himmlische auf Erden verkörpert scheint, und die ihrer doppelten Beziehung halber eben so sehr kindlich faßlich wie göttlich unbegreiflich erscheinen. Nicht als ob jenen Zeiten der Widerspruch, der Schmerz, die Sünde gefehlt hätten; aber sie waren gewohnt, auch diese wie alles Endliche unter dem Gesichtspuncte des

Ewigen zu betrachten, den Blick nach oben gewandt, das Gemüth in unzerbrechlicher Fessel süß und schmerzlich gebunden. Darum sind nicht bloß die Volksfeste des Mittelalters, die politischen und bürgerlichen Einrichtungen, Reichstage, Krieg und Frieden, Zünfte und Lehnswesen mit diesem ernsten Tone umgeben, sondern selbst die fröhlichsten Lieder klingen im Nachklange jener Alles durchwaltenden Stimmung. In unserem heutigen Sinne erkennen wir kaum einen Unterschied zwischen geistlich und nicht geistlich, wenn uns Volkslieder in der ältesten Form der Kirchentöne gesungen werden; und diese innerste Gemeinsamkeit ist das Ursprüngliche, auch jetzt noch nicht Untergegangene, das sich nach allen Umschleierungen endlich wieder hervor thun muß.

Aus jener Einheit, die uns jetzt verloren, ging die nächste Zeit nach der Kirchentrennung zur Zerspaltung fort, anfangs naturgemäß entwickelnd was einer selbständigen Erweiterung zu bedürfen schien, dann immer weiter gesonderte Kreise hinstellend bis zu der äußersten Entfremdung beider Gebiete, welche die letzten Tage des verflossenen Jahrhunderts ausführten. Für jedes Gebiet des Lebens und der Wissenschaft bildete sich gleichsam eine eigene Selbständigkeit, ein eigener Körper, der mit dem großen Körper des Gesammtlebens nur äußerliche Gemeinschaft hatte; der Staat glaubte der Religion, der Krieger des Vaterlandes, der Künstler beides entbehren zu können. Nicht alle freilich sind bis zu dieser Consequenz der Trennung gelangt, die Besten am wenigsten; doch lag die Neigung dazu im Sinne der Zeit. Umgekehrt scheint die gegenwärtige Neigung, in allen geistigen Erscheinungen Einen Mittelpunct zu suchen, die alte Einheit wiederbringen zu wollen, wobei sich dann auch ältere Verirrungen wiederfinden selbst neben dem Streit geschiedener Schulen, nämlich die Verwischung aller Elemente bis zur Aufhebung des Unterschiedes. Wir begnügen uns mit der Erwähnung dieser Verhältnisse, welche weiter zu begründen nicht im Zwecke dieser Betrachtung liegt.

In der Geschichte der Künste spiegelt sich derselbe Gang. Die Zeit von den Kreuzzügen bis zum Ende des sechszehnten Jahrhunderts ist im weitesten Sinne kirchlich zu nennen, weil alles weltliche Bewußtsein, alle Erscheinungen des Lebens, die meisten künstlerischen Werke von kirchlicher Haltung durchhaucht sind. Bei den Meistersängern selbst, obgleich sie das Reich der Weltlichkeit zu eröffnen beginnen, ist doch der Ausgangspunct so wie die besten Erzeugnisse ihres Kreises der Kirche zugewandt. Sie selbst jedoch, und wer sonst außer dem Clerus der Sprache, des Liedes, des Witzes mächtig war, stellen den ersten Gegensatz von geistlich und weltlich dar, doch so daß das Weltliche immer das Gemeine, Verspottete, Verachtete war; die Spruchsprecher, die fahrenden Schüler, die Trouveres, die Tanzgeiger rc. werden in jener Zeit häufiger, doch immer als verachtete Menschenclasse, kaum des Künstlernamens gewürdigt. Nur das Volkslied selbst, mit und ohne Beziehung auf Heiliges, von uralter Herkunft und der geschichtlichen Forschung entzogen, hat sich vor, mit und nach der kirchlichen Zeit, und vorzüglich in Deutschland gezeigt. Wenn im Christenthume selbst ein Gegensatz des Geistlichen und Weltlichen, wie ihn das Alterthum nicht kannte, ausgesprochen ist: so hat diesen besonders der Germane gefühlt und nirgend früher und offener dargelegt als im weltlichen Volksliede. Dieß bezeugt nicht bloß der altbekannte Reichthum, die Fülle deutscher Volkslieder, deren Zahl zu keiner Zeit von einem anderen Volke übertroffen ist: sondern auch die Geltung und Bedeutung derselben, welche sogar eine kirchlich-volksthümliche ward zu Luthers Zeit. Ihre eigenthümliche Schönheit aber und unverwüstlicher Kern lag nicht im Worte so sehr als in den Tönen; wenn Luther schöne neue Texte statt der „alten Buhllieder" unterlegte, so bezeugt er selbst wie die Schönheit dieser Töne den Wortinhalt weit übertraf. Nicht grundlos möchte auch die Annahme scheinen, daß manche leichtfertige schlüpfrige Texte gar nicht die ursprünglichen, sondern edlere

Worte im Laufe der Zeit durch das fahrende Gesindel mit niederen vertauscht waren, daß also jene Urtexte wo nicht geistlich doch auch nicht widergeistlich gewesen sind. Solche Annahme indeß ist mehr zu vermuthen als geschichtlich nachweisbar; genug daß viele der schönsten Volksweisen sich dem neuen Kirchentexte nicht allein willfährig erwiesen, sondern ihm sogar angemessener klangen als dem früheren Wortinhalte.

Das ächte Volkslied ist die erste Weise wie die Weltlichkeit in die Musik eintritt, alles Uebrige mehr zufällig, nicht als gerundete poetische Form erkennbar. Für die Wahrheit dieses Satzes spricht die älteste Erwähnung und Auffassung desselben bei den Minne- und Meistersängern. Die eigenthümlichen Namen „Kerzenwis, schwarze Don" ꝛc. bezeichnen jene Weisen als längstbekannte, der Erklärung nicht bedürftige; bei manchen (S. Winterf. Evang. Choral 1, 40—98) ist ein sehr **hohes Alter** für gewiß vorauszusetzen. Daß ferner das Volkslied auch lange Zeit die einzige poetische d. h. abgeschlossene künstlerische Form weltlicher Musik war, erhellt zunächst daraus, daß auch zum Tanz wie zum Marsch, zur Wanderung u. s. w. nicht gespielt, sondern gesungen ward, lange Zeit mit keinem anderen als nur begleitenden Instrumentale, wogegen erst weit später, nach Durchlebung und Durchbildung reiner Vocalität, die selbständigen Instrumentalien erscheinen, und zwar eher die geistlichen (Orgel) als die weltlichen. Aus dieser allgemeinen Geltung des Volksliedes bei dem einst sangesfreudigsten Volke, da diese Klänge Anklang und Wiederklang hatten in Aller Mund und Ohr, entsprang die Möglichkeit, diese Herzenstöne auch in die Kirche zu übertragen; das Volkslied ward in Deutschland Kirchenlied, seit die Kirche dem Volke eröffnet war. Daß es aber eben in der deutschen Kirche diesen Einfluß gewann, während in Italien an ihm die entgegengesetzte Wirkung sich hervorthat, ist eine auffallende Thatsache, deren Erklärung nur aus den Seelenstimmungen und Verhältnissen beider Völker mög-

lich ist, wie es Winterfeld so scharfsinnig und glücklich gethan. „Das deutsche Volk trug die in der Muttersprache ge-„dichteten Lieder, mit denen es selbstthätig in die Kirche „eintrat, auf jene alten liebgewordenen Weisen über, — zur „Erbauung und Bereicherung des Kirchengesanges. Denn je-„des Glied der Gemeinde, indem es singend hinein gezogen „wurde zu dem frommen Inhalte der von Allen vorgetrage-„nen Lieder, fand dadurch schon sich abgelenkt von allen An-„klängen, welche die Sangweisen sonst in ihm erweckt haben „könnten. — Nicht so in früherer Zeit [im catholischen Italien], „wo ein Sängerchor Vermittler war, Vertre-„ter der nur still zuhörenden Gemeinde beim Gottes-„dienste. Einem Theile derselben blieb der Inhalt der in frem-„der Sprache abgesungenen heiligen Worte völlig fremd; der „Sinn des anderen war für ihn durch wiederholte Anhörung „bereits abgestumpft, und würde nur dann auf's Neue von „ihm getroffen worden sein, wenn jene Worte ihm in bedeut-„samer Betonung entgegen getreten wären, durch welche der „ganze geheimnißvolle Sinn der kirchlichen Feier dem Gemü-„the erst recht lebendig aufgeht. Nun erschienen aber [in jenen italischen Versuchen] „jene heiligen Worte in ein fremdes er-„borgtes Gewand gekleidet; der Gegenstand des Heiligen „und des ihm aufgedrungenen weltlichen unheiligen Schmuckes „übte den unwiderstehlichen Zauber des Seltsamen auf den „Zuhörer. — Wie ein jeder Versuch fruchtlos bleiben mußte, „auf diesem Wege die Kunst dem Volke näher zu bringen, „— so war dagegen der lebendige Eintritt des Volksgesan-„ges in die kirchliche Tonkunst von den wichtigsten Folgen für „deren Ausbildung.“ (W. Gabrieli 1, 109.) Mit diesen Worten ist zugleich die weltliche Bedeutsamkeit und die geistliche Wirkung jener herrlichen in keinem späteren Zeitalter so reich und schön erzeugten Volksweisen ausgesprochen.

In der Zeit der höchsten Blüthe geistlichen Gesanges in Italien, zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts, wuchs auch

die reinweltliche Musik heran, anfangs von jenem entlehnend in Ton und Behandlung, bald freie eigenthümliche Gestalten in heiterer Freude erschaffend. Sowohl jene Entlehnung als diese freudige Neuschöpfung ist das dauernde Verhältniß geblieben über ein Jahrhundert lang. Freudigkeit sei der Grundton, ist ein altes Gesetz weltlicher Musik, welches die ältesten Opernsetzer so lebendig fühlten als es Göthe in seinen scharfsinnigen Aphorismen mit Bewußtsein aussprach. Dieß schließt den Eintritt der Leidenschaften nicht aus; denn diese mit ihrer schmerzlichen Regung kehren doch immer im versöhnten Abschluß in das Gebiet der Freudigkeit zurück, und der Grundton selbst der pathetischen Oper war doch kein zerrissener. — Lange blieb diese innere Verbindung des weltlichen Drama mit dem geistlichen, in der Musik wie in der Wortdichtung. Aeußerlich erscheint dieses Band schon darin, daß die bedeutendsten Tonsetzer selten, wie heute, Einem Fache allein hingegeben waren, sondern großentheils in beiden Gebieten schöpferisch walteten, wenn auch nach Maßgabe der natürlichen Begabung in einem glücklicher und reicher. Innerlich erscheint jene Verwandtschaft in dem Umstande, daß die Gegenstände der Oper meist der alten Mythologie entnommen, und also der feierlichen Erhebung, dem höheren Anklange nicht fremd waren. — Die Oper war aber weder damals noch später ein Gut, das in gleicher Maaße wie in dem pericleischen Athen das Drama, dem ganzen Volke angehört hätte. Hieraus ist vielleicht zu erklären, daß eigentliche Volksweisen ursprünglich weder in sie aufgenommen wurden, noch von ihr ausgingen; beides, die Aufnahme und die Wiedergabe von Volksweisen, scheint erst seit den Zeiten Händels geschehen zu sein. Ein mittelbarer Einfluß jedoch, den die Oper auf den Volksgesang ausübte, läßt sich nachweisen in der Steigerung der Mittel, der Erweiterung harmonischer Freiheit, der Einführung lebhafterer Färbung überhaupt, welche von den Künstlern theils mit theils ohne Willen in die Kirche übertragen wurden.

Endlich ist auch die freie weltliche Instrumentalität aus jenem gemeinsamen Grunde empor gewachsen. Selbständig wirkt zuerst die Orgel, dann das Ritornell vor dem ein- und mehrstimmigen Gesange, hierauf von romanischer Seite eingeführt, freie Tanz- und Kriegsmusik, dann die freier ausgeführten Sätze zur Einleitung der Oper; zuletzt erst, gegen das Ende des siebzehnten Jahrhunderts, tritt die selbständige Kammermusik auf, also kurz vor S. Bach, der die begründete zu bestimmterer Gestalt weiter führte, und hiemit die Scheidewand zwischen geistlich und weltlich zuerst künstlerisch ausspricht. Doch auch die freiesten fantastischen Sätze dieses Meisters sind nicht so weit von der Mutter gefallen, daß man nicht an den alten Grundton erinnert würde.

Volkslied, Oper und freie Instrumentalien sind es also, was man unter dem Namen weltlicher Musik zusammen fassen mag. Wie sie ursprünglich dem geistlichen Grunde entsprossen, so ist ihr Grundton lange der Ton versöhnlicher Heiterkeit gewesen; eine Gesundheit des Lebens, welche dem geistlichen Grundwesen gar nicht widerspricht, und die sich der Leidenschaft hingibt als einer Nothwendigkeit, einem Schicksal das zu überwinden, nicht wie einer Lust die aufzusuchen oder gar zu steigern wäre. Aber auch die letzte offenbare Trennung mußte ausgesprochen werden; die neckische Lust, der dämonische Humor gehen aus dem Gebiete des Geistlichen entschieden heraus; endlich erscheint die reine Gewalt selbstberechtigter Leidenschaft, aber auch diese noch nicht ungöttlich, nicht widergöttlich. Wie ein weinendes Auge, ein heldischer Zorn, ein göttliches Leiden gar wohl in das Menschenleben, somit auch in die Kunst eintritt, ohne den Zusammenhang mit dem Allsein und Allleben zu zerlösen: so ist die Bedeutung des Tragischen nicht Vernichtung, sondern Versöhnung; ja man kann einen Schritt weiter gehend behaupten, das Tragische, obwohl scheinbar die äußerste Consequenz weltlicher (unkirchlicher) Leidenschaft, sei doch weit mehr als alle übrigen weltlichen Ge-

walten — des Scherzes, Lachens, Humors — mit unsichtbarem Bande an das Heilige geknüpft, weil es seinem Wesen nach, so auch im ächten Kunstwerke, immer als Widerspruch gegen das niedere Leben, als Ringen nach Versöhnung über die Welt hinaus deutet: ein Suchen des Göttlichen auf weltlichem Wege, die höchste und letzte Aufgabe der schönen Kunst. Was hinter dem Tragischen liegt, ist die kalte Teufelei, der Ekel der Selbstvernichtung. Diese Stufe ist nicht nur möglich, sie ist auch in verirrten Künstlern zur Wirklichkeit geworden; die krankhafte Reizung, die den rohen natürlichen Schmerz an sich für ein Kunstwerk halten mag, geht fort bis zur Zerrissenheit und Selbstvernichtung, und die Trennung wird ewig. Auf diesem letzten getrennten Standpuncte angekommen ist der Künstler durch Zeit- und Weltstellung gedrungen, sich Einem Gebiete hartnäckiger hinzugeben, um überhaupt bestimmte dem Bewußtsein seiner Zeit faßbare Kunstgebilde zu erschaffen; schwer wird es deshalb vielen neueren Künstlern, nach Haydn und Beethoven die alte Vereinigung wieder zu finden, wenn sie nicht den Weg von dem Anfange her mit Willen Ernst und Uebung wieder durchmachen. Wir verweilen bei der Betrachtung dieser unserer Gegenwart, um aus ihrer Erkenntniß Urtheil und Hoffnung wo möglich zu entnehmen.

Was dem Geschieden-Weltlichen besonders eigenthümlich, ist die Durchbildung pathetischer Gestalten, die Verminderung ethischer. Die Categorien Ethos und Pathos, wie sie Aristoteles gebraucht, werden unsere Ansicht zweckmäßig erläutern. Ethos nennt der Grieche die gleichmäßige Grundstimmung der Seele, die Seele in Ruhe, das Ursprüngliche, Seiende; Pathos, jenem entgegen gesetzt, bezeichnet die Bewegung, das Werden, das Blühendverwelkende, die Höhen und Spitzen des Seelenlebens, die leidenschaftlichen Zustände. Beide Grundgestalten sind allen Künsten gemein: die tönenden Künste geben Vorstellungen von ruhender sowohl als bewegter Seele, wie die räumlichen ruhende und bewegende Gestalten darstel-

len. Ethos und Pathos sind, verständig angesehen, reine Gegensätze: tieferes Innewerden ihrer Bedeutung zeigt, daß eins ohne das andere undenkbar, daß nur gemeinsam ihre Wirksamkeit lebendige Schöne erzeugt. Nur auf dem Grunde des Ethos kann das Pathos erbaut werden, wie auf den Baum die Blüthe; und zum Ethos muß alles Pathos zurück kehren, wie die Blume verwelkt, während der Baum dauert. — Alle Kunstdarstellung beginnt, wie des einzelnen Menschen Seelenleben, mit Ethos: deshalb ist das heroische Epos wie die alte Kirchenmusik vorzugsweise ethisch. Die Entwickelung der Kunst schreitet dann zunächst zum einfachen Pathos fort: dieß ist die reine Lyrik, der Anfang chromatischer Zeiten. Eine höhere Kunststufe ist, das Pathos dem Ethos begleitend einzuordnen: die dramatische Kunst, die Oper. — So weit sind die Erscheinungen, die wir hier zu erklären wünschen, einfach und faßlich, dazu unbestritten in allen Kunstentwickelungen vorliegend; ein Besonderes, dessen wir nunmehr bedürfen, ist die Erscheinung letzter Kunstperioden, in denen das Pathos neben dem Ethos entweder gleichberechtigt oder gar überwaltend auftritt. Ein weiterer Fall, alleiniges Pathos ohne Ethos, ist künstlerisch undenkbar, doch leider nicht außer der wirklichen Erfahrung: die neueste fratzenhafte Auflösung des Ethos in der Verzweiflungspoesie, die nun freilich mit dem Ethos auch das wahre Pathos eingebüßt hat, ist ein schmerzlicher Beleg dazu. Bleiben wir, einstweilen die letztgenannte Unkunst übergehend, vorerst bei der Erörterung des selbständigen Pathos neben dem Ethos; dieß ist im besten Sinne weltliche Kunst.

Der natürliche Mensch neben dem sittlichen, der Mensch an sich dem christlichen und geistlichen gegenüber gestellt ist das weltliche Bewußtsein. Der natürliche Mensch ist weder ungöttlich noch widergöttlich; er wird es, wenn er aus dem geistlichen Wirken wissentlich umgekehrt dieses selbst angreift. Natürlich — Göttlich: so kann man auf einfacheres Maaß zurück

führen, was in concreterer Fassung Weltlich — Geistlich genannt wird; in diesem Sinne so wenig eine reine Polarität als die erstgenannten Gegensätze Ethos und Pathos. Jenseit und außer diesen beiden liegt die trübe Mischung des Geistlosen, Gottlosen, Lügnerischen, Satanischen: Verzweiflung und Vernichtung, womit die reine unschuldige Weltlichkeit nichts gemein hat. Denn selbst die poetische Erscheinung des Satans, der Sünde u. s. w. ist in wahren Kunstwerken nur accidentiell, nicht substantiell; wo der Teufel an sich als letzte siegende Macht aufträte, da wäre entweder ein zweites Göttliches statt des Einen Gottes erdacht, also nur Wandelung der Factoren, oder das absolute Nichts das Ergebniß, mit dem sich wohl die Logik, aber nicht die lebendigen Gewalten der Kunst, Sitte und Religion zufrieden stellen könnten. Wie und wo diese Lügengewalt aus den Wirren der Zeitlichkeit auch in unsere Kunst eingeflossen, wird uns aus manchen gegenwärtigen Erscheinungen offenbar werden; deutlich genug umringt uns diese dunkle Gewalt oder Lüge z. B. in neufranzösischen Caricaturen, die ohne Heiterkeit, ohne Liebe, ohne Schönheit zu humorisiren meinen; in dem Bilde Napoleons, der mit dem Heiligenschein aus dem Grabe auffährt; in dem scheußlichen Wort eines Dichters, der auch zu fausteln dachte, da er dem liebenden (!) Mädchen in den Mund legte: „Don Juan, tu „es mon ami, mon dieu, ma réligion!“ — Das ist die verfluchte unselige Weltlichkeit, die der Kunst nicht werther ist als dem Glauben; auch uns hat sie berührt, wenn gleich nicht in dem Maaße wie andere Völker denen die Innigkeit des Lebens fern ist.

So lange aber der pathetische Pol nicht den ethischen verdrängt hat, so lange die Leidenschaft nur ein Uebermaaß natürlicher Gesundheit, so lange sie der Ausdruck der Menschheit an sich ist, ohne widergöttlich, verzweifelnd und vernichtend zu sein: so lange behauptet die schöne Weltlichkeit ihre Rechte, das Recht der Zeit und Gegenwart. Nirgend ist diese so voll-

kommen ausgesprochen wie in Mozarts Opern, denen auch das specifische Christenthum nichts Feindliches aufbürden kann, ohne das Recht der Schönheit selbst in Frage zu stellen. In ihnen erscheint die Liebe in natürlicher Gluth, das Heldenthum in männlichem Entzücken, die Geselligkeit mit schalkischem Lächeln, Alles mit jenem Zauberhauch umflossen, den die ursprüngliche Gesundheit eines kräftigen Ethos diesem Hochbegabten gewährt. Nicht minder sind in Beethovens Symphonien neben allem Ringen und Rasen der Leidenschaft die ethischen Grundgewalten sichtbar in der besonnenen obwohl durch ihn neubelebten periodischen Rhythmik, so wie überhaupt in der Weise, wie er das Pathos einführt durchsetzt und abschließt. Denn auch er, der Hochtragische, der pathetische Heros, läßt das Ethos nicht im Pathos untergehen, sondern in organischer Weise den ewigen Hintergrund leuchten, der der Leidenschaften Quell und Mündung ist; weit entfernt von fieberischen Krämpfen dergleichen später gleichsam unter dem Schilde seines Namens Pathos geheißen wurden, bleibt er doch der innerlich kräftige, reine Künstler, und selbst wo ihm Versöhnung zu fehlen scheint, ist's doch nicht reine Vernichtungslust, was er singt: immer vernimmt man den reinen, s e i e n d e n Gesang über dem Sturme, unter vor und nach ihm. Wie anders die Schwächlinge, die in kindischem Zorne gegen Gott und Natur zu rasen vorgeben, und in kunst- und seelenlosen Bildern endlich zu Tage bringen — was denn? — nichts als die Offenbarung selbstschänderischer Kleinheit und Nichtigkeit, lächerlich aufgebläht in Riesenmäntel die zwergischen Glieder, lächerlich befriedigt in nachgeahmtem Götterweh Weltschmerz und Heldenzorn. Wir nennen keine Beispiele der Verzweiflungspoesie, die auch unsere keusche Kunst befleckt hat, erwähnen ihrer aber deshalb, um durch den Gegensatz auch diesen Punct, das t r a g i s c h e Pathos, welches am herrlichsten unter allen in Beethovens Instrumentalien erscheint, in's Gedächtniß zu rufen und an den Unterschied zwischen tragisch und verzweifelt oder

zwischen göttlichem Schmerz und thierischer Häßlichkeit noch einmal zu erinnern. — So wenig Mozart und Beethoven eigentlich geistlich oder kirchlich dichten konnten, so wenig sind sie doch in Feindschaft mit dem, was Alle trägt und erbauet, gleich dem feurigen Kriegsmann, der selten betet und doch nicht gottlos ist; er weiß den Gott in sich, aber predigt ihn nicht.

Soll nun wirklich von einem Fortschritt in der Oper, dem man heutzutage sehr auf der Spur sein will, die Rede sein, so ist eine Rückkehr aus fieberhafter Ueberspannung zu ächter gesunder Volksthümlichkeit die erste Forderung, welche zu erfüllen indeß neben der gesunkenen Productivität dieser Zeit noch manche andere Einflüsse hinderlich sind. — Wir meinen mit jenem so vielfältig mißverstandenen Worte nicht flache Popularität und Seichtigkeit, oder eine Leere, dergleichen Donizetti, Bellini, Auber, Flotow u. A. harmlos genug für Volksthümlichkeit verkaufen: sondern die weltliche Freude und Faßlichkeit, wie sie unsere Volkslieder voll Tiefsinn offenbaren: mit ihr könnte die Oper hergestellt und selbst gegen Mozart erhöht werden, wenn ein gleicher Melodienstrom in unserer Zeit möglich wäre, und die heutigen dramatischen Componisten eben Lust hätten, was Rechts zu lernen, und aus dem tüchtigen saftreichen Alten ihr dürres Neuthum zu erneuen nicht verschmähten. Denn wunderlich zum mindesten scheint uns jene Lehre, zur Erneuung der Oper erst völlig brechen zu müssen mit dem Alterthum, wie es kürzlich ein Aesthetiker rieth; als wenn Mozart (der Alte!) ohne Alterthum geworden wäre was er ist! — Zu jenem ersten Erforderniß müßte dann hinzutreten, was eben so schwierig beizuschaffen ist als die mangelnde Tonschönheit: nämlich gute Textbücher. Neulich ist nicht unglücklich der Vorschlag gemacht worden, die altdeutsche Romantik, die Niebelungen ꝛc. in das musicalische Drama einzuführen. Auch uns scheint der Plan nicht verwerflich, nur fürchten wir für die Ausführung, wenn wir dessen gedenken,

was in den letzten zwanzig Jahren in diesem Fache versucht und geleistet ist.

Man meint im Ganzen gegenwärtig bessere Texte zu besitzen als im vergangenen Jahrhundert; dagegen hat E. T. A. Hoffmann auf die poetische Tiefe der mozartischen Operntexte aufmerksam gemacht. Wenn nun auch die hoffmannsche Auffassung fantastisch übertrieben ist, so stimmen doch alle poetisch Gesinnten in dem allgemeinen Ergebniß überein, daß der Mangel an Poesie in jenen älteren Texten mehr scheinbar sei als wirklich, weil nur das äußere Sprachgewand nachlässiger behandelt war. Der innere Gehalt des heroisch sinnlichen Don Juan, des humoristischen Figaro, der mystischen Zauberflöte, der naiv zärtlichen Entführung und so vieler damals beliebten Opern ist doch groß genug, um die Ungelenkheiten der Sprache zu übertragen. Seitdem aber Hoffmanns Wort gefährlich mißverstanden die Kleinen ergriff, da meinten sie alle, es müsse nunmehr für die wahre Oper etwas ganz Erstaunliches und Unerhörtes in's Werk gesetzt werden, und fabelten von neuen romantischen Dichtungen als dem wahren Stoffe musicalischer Dramatik: als wenn diese nicht längst vor Scribe und Melesville bestanden gedichtet und gesungen wären von Mozart bis Weber! Bald erwuchs den Componisten Verlegenheit aus den in's Eitle überwachsenden Textbüchern, die nun auch für sich poetische Bedeutung in Anspruch nahmen. Davon war Euryanthe das erste bedenkliche Beispiel, denn der gewissenhafte Tondichter fühlte sich gedrungen, jedes Wort des Textes auszudrücken, ja auszupressen; eine kränkliche verzerrte Gestalt war das Ergebniß, in welcher die Töne wie die Worte sich selbst mehr verdunkelten als gestalteten; höchstens gaben einzelne lichtere Stellen selbständigen Melodienfluß in kleinen Gebilden, die meisten jedoch nur verständig kalte Declamation.

Und was ist nun das Ergebniß der erhöhten Textbehandlung bisher gewesen? Nehmen wir ein namhaftes Beispiel statt Aller, den französischen Kotzebue Scribe, der mit sei-

nem deutschen Geistesgenossen die Virtuosität in der äußeren Form gemein hat wie die nichtswürdige Frivolität, die für heitere Weltlichkeit gilt. Allerdings erträgt, ja fordert die opera buffa ihr tüchtig Maaß von Tollheit und Spaß; dazu aber sind leichte Anspielungen, derbere Plattheiten, eine unterlaufende Zote hinreichend und übergenug; der appetitlichen Verhüllungen, der versteckten lüsternen Zötlein, der schamlosen Nacht- und Badescenen bedarf es zur Heiterkeit nicht. Warum mußten dergleichen Scenen in seinen Opern stehend werden? Geht es ihm nach, so sehen wir, ehe ein Säculum vergeht, in Neu-Rom wie vor zweitausend Jahren in Alt-Rom nackte Huren statt der bekleideten. Dahin führt die naiv genannte Schlafscene im Fra Diavolo, dahin die regelmäßigen nächtlichen Fenster-Scandale, dahin die Badescene in den Hugenotten. — Und die blöde Gutmüthigkeit der Deutschen läßt sich bereden, dort Naivetät zu sehen, wo in der That nur öde kraftlose Liederlichkeit erscheint! — Lange hatte man sich die scribe'schen Bordellscenen gefallen lassen; man sprang um der löblichen Tendenz willen in die politische Poesie über; man glaubte, da die Muette scheinbar eine lebendige Revolution zu Wege gebracht, höher sei die Wirkung der Musik noch nie gestiegen. Man war endlich, so schien es, mit dem Stoffe zu Rande gekommen, und Componist wie Textdichter fragten sich, mit welcher Steigerung dem gesteigerten Bedürfniß genügt werden könnte. Da griffen sie endlich zur Religion, um auch sie zum Substrat eines Sinnenkitzels zu erniedrigen; denn nur Substrat ist der scheußliche Kampf um die neue Kirche und das viehische, nicht tragische Ende der Bartholomäusnacht, welche Meierbeer musicalisch zu verherrlichen meinte; derselbe, der mit seinem Robert le diable den Catholiken ein Religionsspäßchen aufgetischt, rühmte sich nun, beiden Confessionen mit seltener Unparteilichkeit ein Gleiches geboten zu haben. Und dazu kommt der höhere poetisch sittliche Fehler, daß der ganze calvinistische Religionslärm wieder nur dienend verbraucht

ist, dienend als Substrat für die Ehrensache der Herren Nevers und St. Bris, und für die künstlich verflochtene Liebesintrigue Margarethens und Valentinens. Wenigstens ist der abscheuliche Mißbrauch des lutherischen Chorals weder poetisch noch religios zu rechtfertigen; und doch soll auf ihm die ganze Characteristik des wunderlichen bornirten Marcel beruhen, der an nichts weiter kennbar ist als an dieser Keule, die er überall wo Noth an den Mann geht, drein schmeißt. Er gönnt den lustigen Brüdern ihr lustig Lied nicht, er warnt den Raoul didactisch confessionell: de l'impie [catholique] évite le festin, und als die heiteren Gesellen losbrechen: „Au seul objet de ma „tendresse buvons“ da brüllt der Gute, begleitet von Paukengeschmetter im fff: Seigneur, rempart et seul soutien, und gleich darauf ppp: du faible qui t'implore. Nicht vernünftiger noch heiliger ist die andere Stelle, wo Marcel zwischen das Unisono von 32 Tacten — (wie St. Bris dem Raoul seine Tochter anbietet, dieser sich weigert, jener sehr zornig wird, Valentine jammert, Margarethe vergeblich Frieden räth) — urplötzlich mit dem Choral dazwischen haut! Und so fort in infinitum! — Das heißt nun ein politisch historisch religioses Drama, wo die Politik ein Spielwerk in der Hand eines liederlichen Weibes und ähnlicher Männer, wo die Geschichte entstellt, die Religion erlogen ist! — Was sonst noch von Texten insgemein vorliegt, ist zum geringsten Theil der Rede werth, und wir begnügen uns, an jenem äußerlich glänzenden Muster die Ansicht im Allgemeinen dargelegt zu haben, wie wenig poetisch und musicalisch der gefeiertste Textdichter begabt ist — weltlich vielleicht, doch nicht in dem Sinne, der uns als die ächte Art, gesund und gesundmachend, erschienen ist. Im Uebrigen ist bekannt genug, daß ohne Scribe und den Decorateur und ohne Claque, Critik und Journalistik weder die Stumme noch die Hugonotten noch andere Teufeleien zu solchem fabelhaften Succeß gelangt wären. Es gibt eine anmuthige alte Sage vom Eulenspiegel, wie der an den Hof kam

eines Landgrafen von Hessen und machte ihm weiß, er sei ein Künstler, und wolle ihm ein köstlich Gemälde malen in seinen Kron= und Thronsaal; „aber wer hinein geht," sagte er, „und nicht ehelich geboren ist, der kann mein Gemälde nicht „sehen." Worauf der Landgraf mit all seinem Gesinde, Fürsten Grafen Herren und Weibern, in den Saal zogen, und schauten an die lose weiße Leinwand, aber keiner that's Maul auf, daß er nichts sähe, denn sie fürchteten unehelich gescholten zu werden. „Sollte ich denn ein Hurkind sein?" sagte der Landgraf zu sich selber: „ich bin zufrieden, lieber Meister! ihr „sollt eure zweihundert Gulden haben." Und so gaben sich alle das Wort, ehelich zu sein und ehelich Entzücken zu empfinden über was sie nicht sahen. — Eine einfältige Geschichte, besonders darum, weil sie sich alle Tage wiederholt. Als wenn die residenzialischen Affen und hansestädtischen Zierbengel irgend etwas empfänden, als nur die Verpflichtung, *ehelich* d. h. fashionable zu scheinen! Die weiße Leinewand erlogener Poesien, verrückter Ballete, sangloser Tonreihen — jedes gesunde Auge sieht sie ja so gut wie der Landgraf von Hessen! aber das böse Gewissen schämt sich; und dergleichen kluge Leute lachen über unsere dummen Altvordern, die sich mit ähnlicher Thorheit an Ehren=Rolle und Gyrowetz erbauten, nicht aus Leidenschaft, bewahre! nur um ihre eheliche Geburt in Ehren zu halten. Etwas besser waren sie aber dran: sie hatten keine besoldete Claque, dieses neronische Kunstgift, das im Stande wäre, aller Kunst ein Ende zu machen, wenn nicht die gute Natur unsterblicher wäre als die Thorheiten dieser Welt. Hat sich doch neulich — Glück auf! — in Paris das Publicum gegen die Claque empört.

Die Oper könnte nächst der Gesundung der Texte und Vereinfachung der Handlungen nirgend besser in die Schule gehen, als bei dem alten Volksliede. Dieß hat Auber gefühlt, und für diesen einzigen Blick ist ihm mehr zu danken, als für all das Gesungene was nicht gesungen ist in seinen dürren

leblosen Tönen; die hübschen neapolitanischen Volkslieder dagegen sind die wahre Lebendigkeit seiner Oper, und haben nächst Scribe alleiniges Verdienst an dem Ruhme derselben. — Wenn wir nun für diesen Augenblick an eine Erhebung der Oper nicht glauben, so lassen wir alle Rathschläge lieber bei Seite, und wenden uns zu den geselligen Kreisen, wo weltliche Musik erklingt und mit Recht gehegt wird. Früher haben wir uns verständigt über die Geltung der Concerte im Allgemeinen; jetzt wird es von Interesse sein, ihre besondere Stellung zur weltlichen Musik zu erwägen, hiedurch aber ihren Einfluß auf die häusliche und gesellige Musik zu erkennen, und aus beiden wo möglich Rathschläge für die Uebung und Erhebung weltlicher Kunst zu entnehmen.

Sollen die eigentlichen Concerte ihre frühere künstlerische Bedeutung wiedererlangen, so müssen die Leitenden vor Allem bedacht sein, nur ganze und wirkliche und dem Orte angemessene Kunstwerke vorzuführen; also nicht Bruchstücke, nicht Etuden, nicht einsame Lyrik, sondern abgeschlossene Dichterwerke, wahrhaft erfreuliche oder begeisternde Sätze, große Chor- und Ensemble- und Orchestermusik. Einzelne Opernsätze verhalten sich, wie die Declamation eines schillerschen Monologs in der Schule: dem Kenner sind sie werth, dem Unbekannten in ihrem Wesen nicht verständlich; nur als historische Zeugnisse oder als Mahnungen an werthvolle im Tageslauf vergessene Opern mögen sie erweckend wirken; selbständigen Kunstwerth hat ein Bruchstück nicht. Mit jener Einschränkung auf historische Zwecke müßte man also folgerecht alles Reindramatische von Concerten ausschließen; und doch drängen sich hier am häufigsten die sogenannten Bedürfnisse der Gegenwart ein, denen einstweilen, bis ein höherer Schwung des Kunstlebens auch den Concerten ihren Ernst wiedergibt, mit Concessionen genügt werden möge, soweit nur nicht solche Opernbrüche das ganze Programm beherrschen. — Dagegen ist, wozu es vieler Mitwirkenden und eben so eines reichen Hörer-

kreises, auch heiterer erregter Stimmung bedarf, die große Instrumentalmusik unserer Zeit, das weltliche Orchester, Symphonie, Ouverture, Quartett, Trio ꝛc. im öffentlichen Concerte recht eigentlich zu Hause. Ihr gegenüber die große Chormusik in möglichst abgeschlossenen Kunstwerken; denn hier finden sich noch häufigere Concessionen, auch gerechtere, insofern manches Oratorium ohne fragmentarische Aufführung kaum bekannt wird, viele der trefflichsten um äußerer Schwierigkeiten willen nicht oft im Ganzen zu Gehör kommen. Eigentlich für das Concert bestimmt ist wohl mehr die Cantate, das Motett, der Choral; vorzüglich aber die erstgenannte Art, welche im besten Sinne weltlich zu nennen, das heißt mit leichter feuriger und heiterer Weise an Höheres anklingt. Haydn und Romberg waren früher darin Muster; einen noch höheren Weg hat Rob. Schumann in der „Peri" eingeschlagen, dem wir Nachfolge wünschen. — Seinem Wesen nach ist das Concert veredelte Geselligkeit, künstlerische Zusammenkunft ohne bestimmte Tendenz; diese scheinbare Zerrissenheit wird der Kunst schädlich, wenn nicht ein fester Ausgangspunct von künstlerischen Zwecken her genommen wird. Der einfachste ist, der höheren Geselligkeit ein Vorbild zu sein, oder vorbildlich das Beste was auch häuslichen Kreisen Künstlerisches angehören möchte, vollständig und vollkommen auszuführen. Diesemnach dürfen auch Solosätze von objectivem Gehalt, Virtuosenspiel, Volkslieder ꝛc. im Concert Eingang verlangen.

Die letzten aus öffentlicher Darstellung in die Einsamkeit hinüber genommen bilden den Stoff der häuslichen Musik. Während Orchester und Chor dem Concert, so eignet dagegen die Sonate und das Volkslied dem einsamen Kunstleben und der veredelten freien Geselligkeit. Dieß scheint so einfach begreiflich, und ist doch so selten in der Wirklichkeit erfüllt. Wenn ein großer Kenner des Kunstwesens es beklagt, wie sehr die Musik ihren hohen Einfluß auf das Gemüth der Menschheit verloren, so liegt der Grund nächst den übrigen Verkehrtheiten

die wir bisher erörtert, ganz besonders in der unkünstlerischen Weise, wie im Concert der Director, im Hause der Musiklehrer unsere edle Kunst handhabt. Wird mehr als die Hälfte der Jugend mit Fingerübungen ohne poetischen Genuß hingebracht, nehmen die Etuden und Solfeggien den Raum alles Unterrichts dahin, bleiben die Kraftsonaten unserer besten Zeit dem Concert allein aufgespart, bleibt das Volkslied und der Choral neben den glänzenden Opernarien unbekannt: so ist die Gleichgültigkeit sehr natürlich, die man der blasirten Jugend schuldgibt: ein günstiges Zeichen vielmehr, wenn sie sich beim Gleichgültigen gleichgültig verhält! Immer noch die alte Klage: wer verschuldet den Verfall der Kunst? —— Und doch ist die Aufgabe nicht so gar groß, im Hause wie in der Oeffentlichkeit das Vernünftige und Gemäße anzufassen. Altengland zu Shakespeare's Zeiten hatte, wie die Sage geht, einen Schatz von Volksliedern, der seitdem in Büchern versickert, zum Theil verloren ist; damals war jede gesellige Lust wie in Norddeutschland zu Eccards, Rists, Alberus' Zeiten durch liebliche Rundgesänge gewürzt: seitdem sind wir stumm geworden wie die Engländer und doch nicht künstlerischer, vielleicht etwas gelehrter als unsere guten Alten. Damals sangen sie auch noch hie und da zum Tanz, wie in den Ritterzeiten; heute schämt sich nicht bloß der Claviermeister sondern gar das gebildete Fräulein, zum Tanz aufzuspielen oder ein Volkslied zu begleiten; darum ist der Tanz auch zur Tändelei, der Gesang zum Gewimmer gesunken, und wir haben nur die abstracten Pole behalten: den seelenlosen Ballettanz und den verspotteten geselligen, das unwahre Operngesinge und das ungelenk gewordene Volkslied. Ein Fortschritt zu edlerer Weltlichkeit ist allerdings gegeben in den häufiger gewordenen Volkslieder-Sammlungen. Damit aber diese noch mehr als es bisher geschehen, in alle Kreise des Lebens eindringen mögen, ist eine größere Sorgfalt in der Herstellung der ächten ältesten Gestalt vonnöthen; einfache wohlfeile Ausgaben, wo möglich einstimmig,

aller Harmonisirung sich enthaltend, werden genügen, um der geselligen Lust neuen Stoff zu geben. In der Erk- und Irmer'schen Sammlung ist zu vieles um des Textes willen aufgenommen, zu wenig schöne eindringliche Melodien, manches auch mehr gelehrt als volksthümlich aufgefaßt. Doch verdient diese Sammlung ihrer treuen Ausführlichkeit wegen so lange den ersten Preis, bis etwa aus den Thibaut'schen Sammlungen der Kern wird veröffentlicht sein, oder aus Winterfelds Forschungen und Sammlungen sich ein Gesammtbild wenigstens einer sangfreudigen Zeit so darstellen läßt, daß es dem Volk und der Geselligkeit wahrhaft Gemeingut wird. — Ein kleines Maaß guter Volkslieder ist noch in den Studentenliedern geblieben; doch leider schwinden auch diese dahin bei dem veränderten Zustande der Universitäten. Kaum in Jena und einigen altfränkischen Hochschulen hat sich der treffliche Ton erhalten, der auf vornehmeren schon durch Opernsätze, Polonaisen, Tendenzlieder &c. verdrängt wird. Traurig mag man es nennen, daß wir gezwungen sind, die schönen Lieder, die einst von Mund zu Munde gingen, durch mühevolle Schrift dem Untergange zu entziehen; lästig mag wohl manchem erscheinen, wenn ein mehr gelehrter als empfindender Sammler, in übermäßigem Sammlerfleiß der Schönheit nicht gedenkend, um der Historie willen viel trockenen Buchstabenkram in seine Lieder aufnimmt, oder ein Entzücken am Kleinlichen ausspricht, das wir nicht begreifen: dennoch sind solche Sammlungen für die Gegenwart wichtig genug, um selbst für Halbgelungenes dankbar zu sein. Ein recht kernhaftes Volksliederbuch mangelt uns noch, das für alle Geselligkeit als Grundbuch gölte: vielleicht noch lange, vielleicht immer, wie das in deutschen „Allgemeinheiten" gewöhnlich so geht. In Einem wenigstens haben wir uns nicht zu beklagen: die Fülle des Gesanges ohne Schrift liegt so reichlich vor, daß wir um den Mangel eines specifischen Patriotenliedes ähnlich dem God save the king oder Allons enfans nicht zu erröthen brauchen;

denn dem Deutschen ist so viel gegeben, daß ihm auch hier wie sonst, die centralisirte Einheit fehlt. Dennoch möchten wir unsere zerfahrene Vielfältigkeit nicht tauschen mit dem trockenen god save, dem declamatorischen Geschrei ça ira, dem ach so kläglichen slavischen Jammer des czaarischen Hofdichters Lwoff — und meinen dagegen: unser „Prinz Eugen, — Ritten drei Reuter — Frisch auf zum fröhlichen Jagen — Lützows Jagd" wiegen viele fremde auf, wo nicht alle; denn selbst das stolz herrlichste von allen, das ächteste Volkslied wo Sinn und Schöne eins geworden: Rule Britannia — dieses hat ein Deutscher gesungen. Wenn übrigens Deutschland politisch eins sein wird, dann werden wir auch Vaterlandslieder haben besser als England, besser als wir selbst mit Rhein- und Holsteinsliedern.

Heiteres Volkslied, neckischer Tanz, muntere offene Geselligkeit ohne eitles Rennen würden Hand in Hand gehen und Allen zu Gute kommen, wenn die Künstler, mehr noch die Lehrer der Kunst die Größe ihrer Aufgabe erkennten. Allerdings setzen wir mit unseren Forderungen einen Zustand voraus, der in den nächsten Jahren kaum allgemein werden kann; so erlaube man uns denn den Traum einer Herstellung, die vielleicht unseren Enkeln zu Gute kommt, wo das deutsche Volk seines Liedes wieder froh wird, wo es befreit sein wird von Concerten voll Langeweile, von Opern voll Tendenzen und ohne Musik, von Fragen und Klagen um ächte Tonkunst. Eine Aufgabe ist's, an der wir alle arbeiten sollen, der Musik ihren heiligen Einfluß auf das Gemüth wieder zu geben; „zwar ist „es leicht, doch ist das leichte schwer."

# Dritter Theil.

# Sitte und Lehre der Kunst.

## 1. Gesanglehre.

Welche Bedeutung Gesang und Musik überhaupt im Gesammtleben des Geistes, welchen Rang sie namentlich im deutschen Volksleben eingenommen haben, ist noch lange nicht genügend erkannt weder bei Denkern noch Regierenden, indem jene sich lange Zeit der Tonkunst fremd, diese meist nur einem kleinen Theile derselben gütig erwiesen haben. In älteren Zeiten, wo der ganze Volksgeist singend dichtete wie in Luthers Jahrhundert, bedurfte es wohl minder der Lehre als jetzt, und doch wissen wir, wie eifrig ein guter Organist, ein wackrer Singlehrer damals selbst bei kleineren Gemeinden gesucht ward; in unserer Zeit möchte kaum der Schwabe, Böhme, Tyroler ohne allen Schulunterricht so weit gefördert werden, daß er sich selbst genügte und den Seinen. Die Gesanglehre, zuerst als Grundlehre aller Musik, sodann als besondere Lehre schönen Gesanges bedarf einer aufmerksamen Pflege, wenn unsere Kunst überhaupt gedeihen, wenn ihre Ehre und Kraft gemehrt werden soll.

Der Gesang ist die Urgestalt der menschlichen Musik: dieses mögen wohl wenige bezweifeln. Daß aber deshalb mit ihm auch die Lehre müsse begonnen werden, ist nicht so anerkannt, wie es die Natur fordert; wie mancher Musikschüler wird von Anfang mit Tonleiter und Fingersatz eines Instrumentalcursus geplagt, der nie zum Singen angeregt, ja dem wohl gar die Fähigkeit des Gesanges abgesprochen ist. Natur

und Kunst fordern aber: wer nicht singt, soll auch nicht spielen. Nicht jeder ist bestimmt, Sänger zu werden, schön und künstlerisch erfreulich zu singen: aber jeder der die Lauten schlägt, muß zuvor den Ton in sich haben, sonst geht er nicht mit Wahrheit von ihm aus. Hat er den Ton in sich, so muß und wird er ihn aussprechen und austönen; wo nicht, so ist kein selbständiger Gesang, keine eigne Kraft des Tones in ihm, und dann ist, was er spielt, eine klingende Schelle, ein tönend Erz, ein zitternder Darm. Ob eine schöne Stimme da ist oder nicht, ist gleichgültig; aber um der Musik willen selbst ist das Singen so wenig zu entbehren wie zum Gedanken das Sprechen. Ehe ihr das Kind an's Clavier setzt, Noten zu hämmern, muß es lange vorher mit Mutter und Vater ein Liedchen gesungen haben, sonst ist alles Kunstspiel Quängelei, es geht nicht ein noch aus dem Herzen. — Die Wahrheit dieser Sätze gehört zu denen, die offen zu Tage liegen und eben so oft vergessen werden wie das Sonnenlicht; eifrige und innige Lehrer freilich wissen's, daß der gesungene Ton dem empfangenen antworten muß wie die Sprache der gesprochenen Lehre.

Ist der Gesang überhaupt als Grundlehre aller Tonkunst an die Spitze der Schule zu stellen, so ist er es noch mehr um des besonderen Inhaltes willen: die schönsten Bande wahrer menschlicher Geselligkeit schlingt das Volkslied, die ächte Freude der Andacht soll das Kirchenlied bringen. Weil es an beiden unserer Gegenwart fehlt, wenigstens an der rechten Art und Verbreitung derselben, so mögen hier einige Vorschläge zur Lehre statthaben, und zwar mit besonderer Rücksicht auf eigentliche Volksschulen zunächst, dann auf höhere Bürger- und Gelehrtenschulen.

Die Gesangschule für das Volk hat zur Absicht, den richtigen Vortrag des Kirchen- und Volksliedes dem Volke zu eröffnen d. h. den lebendigen Gesang des vorhandenen poetischen Stoffes der Musik möglichst Vielen, wo nicht Allen, zu lehren. Wie weit es möglich sei, das letzte zu erfüllen, nämlich Allen,

auch den Minderbegabten, selbst sogenannten Unbegabten, die Fähigkeit anzuerziehen wenigstens zu richtigem harmonischem Gesange: darüber kann gelehrter Zwiespalt erhoben werden. Die gewöhnliche Meinung stimmt dafür, daß es einigen Menschen durchaus unmöglich sei, eine einfache Tonreihe oder die faßlichsten Intervalle verständlich wiederzugeben. Diese Meinung hat eine gewisse Erfahrung und manche Thatsache für sich. Gewiß! wie so vielen Menschen die Fähigkeit, einen stereometrischen Umriß, eine einfache Schattirung nachzubilden, gänzlich abzugehen scheint — oder wie Manche nach langjährigem Sprachunterricht keine Minute ohne Stockung reden, keine Seite in fließender Haltung schreiben können, so daß die Wirkung aller Erziehung (S. Jean Pauls Levana 1, §. 4—15) jeden Tag auf's Neue in Frage kommt: eben so wird es mit der edlen Sing- und Klingkunst beschaffen sein, daß nicht Jedem erlaubt ist, nach Corinth zu kommen. Wir stimmen bei, wenn es gilt, Künstler zu erziehen; aber das ist es nicht, was die Volks- und Gelehrtenschule will. Dennoch kann sich keine von beiden der Verpflichtung entschlagen, gar manches zu lehren was nicht vollendet wird, auch nicht einmal relativ abgeschlossen im Sinne der Schule. Weder Sprache noch Religion wird auf der Schule zum Abschluß gelehrt; und dieß gilt in engem und weitesten Sinne von allen Stoffen der Lehre. Der Keim soll gehegt, die Entfaltung soll gezeitigt werden; die Blüthe gibt die Natur, das Unnennbar-Göttliche. — Wir dürfen jenem Zweifel gegenüber umgekehrt behaupten, daß es Aufgabe der Schule sei, alle menschlichen Thätigkeiten und vorzugsweise die schlafenden zu wecken. Wer nicht blöde taub oder blind geboren, kann durch Erziehung in gar manche Gebiete geführt werden die seiner Natur ferne liegen; wer gesunde Augen hat, kann gerade und krumme Striche zeichnen und Licht und Schatten nachahmen lernen, wenn er auch das selbständige Malen unterläßt; mit gesunden Beinen lernt Jeder exerciren tanzen und marschiren, ohne deshalb in's Ballet

oder die Kunstreiterei einzutreten — und so in vielen anderen Gebieten des Lebens. Es wäre ein Raub an der Erziehung, dem kostbarsten Gute unseres Volkes, wenn die Jugend nur das Jedem Natürlich-Gemäße zu erlernen hätte. — Unsere besondere Aufgabe ist nun, die Möglichkeit einer volksfaßlichen Kunstlehre darzuthun, welche jetzt um so nöthiger wird, da Wissen Sitte und Glaube ohnehin den Hauptinhalt aller Erziehung ausmachen, wobei dann nur zu leicht die schöne Seite des Lebens, die freudige sinnliche Idealität, in den Hintergrund gedrängt wird. Wie weit die plastischen Künste in unsere heutigen Schulpläne eingehen und wiefern sie allgemein fruchtbar wirken können, mögen Andere beurtheilen; unzweifelhaft aber ist die allgemeine Wirkung der Tonkunst für unsere Zeit und unser Volk weit größer, ihre Verbreitung durch die Schule leichter und nothwendiger zugleich.

Was nun zuerst die allgemeine Lehrbarkeit des Gesanges betrifft, so ist dieser alte Streitpunct theilweise erledigt durch Mainzers Versuche. Leider hat dieser vorzügliche Lehrer seine Methode nicht literarisch veröffentlicht, und die erstaunten Berichte englischer Zeitungen zeigen mehr die Wirkung als das Geheimniß der Lehre. Aus einigen Andeutungen jener Berichte, verglichen mit anderen sonst bekannten Methoden, schließe ich, daß etwa Folgendes die Grundlage jener Allgemeinlehre sei. Es wird ein Ton mit der Stimme oder auf dem Instrumente möglichst lange ausgehalten, und alle verpflichtet, ihn mitzusingen. Dieß wird mehrmals wiederholt; bei jedem späteren Male finden sich mehrere Stimmen, die den Ton allmälig richtig mitsingen. Diejenigen, die am längsten zurück bleiben, werden etwa mit drei vier guten Sängern zusammen noch einmal besonders genommen. Wenn sie nach längerer Wiederholung den richtigen Ton nicht getroffen haben, so läßt man sie irgend einen, ihren besonderen Ton, auch unrichtig, nach Belieben singen; man hält dann den richtigen (d. h. den gesetzten) Stimmton entgegen, und fragt: ist dieß derselbe

Ton mit deinem? Daß er es nicht ist, hört auch das stumpfste Gehör. So wird fortgefahren, indem der Zögling jedesmal einen anderen als den bisherigen Ton zu singen aufgefordert wird. Durch dieß Anderssein des zweiten, dritten rc. versuchten Tones wird das Gehör in Thätigkeit gesetzt, zum Aufmerken gezwungen; nach manchen Versuchen, immer einen anderen Ton als den vorigen zu singen, trifft auf einem Puncte der richtige ein; und das stumpfste Gehör wird, wie es die Verschiedenheit d. h. Ungleichheit mit dem gesetzten Tone vernommen, auch nothwendig die Gleichheit vernehmen, sobald sie erreicht ist. — Dieser mühevolle Weg wird durch die Natur, durch den inwohnenden Ton erleichtert. Denn jedes menschliche Ohr hat eine Ahnung von Hoch und Tief; oft hat schon der Ruf des Lehrers: Höher! Tiefer! das Rechte unbewußt zurecht geschoben. Ferner singen die Unmusicalischen von Natur immer denselben Ton oder doch fast denselben, und zwar immer mehr in der Tiefe. Dieses Tief- und Eintönig-Singen ist der Schlaf des Gehörs, aus dem ein Erwecken möglich ist. Bekanntlich singen eifrige leidenschaftliche Sänger leicht zu hoch, abgespannte oder träge eher zu tief. Aus dieser Tiefe, der Dunkelheit des musicalischen Gefühles, sollen sie durch die Lehre empor gereizt werden. Dieß geschieht durch Hörenlehren, gleichwie die Zeichenkunst und Naturkunde des Sehenlehrens nicht entbehren kann. Als Nebenübung für die Schwachbegabten füge man noch folgende hinzu: es werden zwei drei vier rc. verschiedene Töne angegeben, anfangs weit, dann minder weit entfernte, und jedesmal gefragt: welcher ist der höhere, höchste? Manchmal verstehen's die Kinder zu Anfang gar nicht, sei es durch provinciellen Sprachgebrauch oder durch Anschauungslosigkeit gehindert; man wähle andere Namen, z. B. für den Norddeutschen: „welcher Ton ist feiner, gröber" — für den Schwaben: „welcher ist heller, spitziger, dünner, kleiner?" Diese Frageübungen gehen fort von großen zu kleinen Intervallen, weil die letzteren schwerer

erkennbar sind. Mit dem gesunden Gehör ist der richtige Gesang gegeben: mit der Bildung des Gehöres beginnt der gesunde Gesangunterricht. Der Gesang ist nur das thätige Gegenstück des Gehöres, wie das Auge in sich die Farben reproducirt und die Bilder und Gestalten, Lichter und Schatten, welche draußen sind, zugleich in sich nachbildet. — Deshalb aber ist der Fall, wo die Erzeugung des Gesanges mühevoll muß erworben werden, die seltnere; auch der tonloseste Mensch merkt es, ob zwei Töne auf zweien Geigen dieselben sind oder verschiedene: die Einheit der Vibration ist dem Gehör so gewiß wie die Einheit der Farbe dem Auge. — Der Kunstgriff also, die Talentlosen zum Anders- und Höher-Singen zu veranlassen, scheint das Hauptgeheimniß der Methode zu sein. Aber freilich setzt eben dieses Veranlassen eine sittliche Herrschaft über die Gemüther voraus, welche schwerer zu erwerben ist als jener Kunstgriff. Der Gesangunterricht fordert mehr als mancher andere diese beiden Cardinaltugenden des Lehrers, daß er die Jugend sittlich beherrsche und daß er seine Sache verstehe. Wenn Jules Janin Alles in der Welt unterrichtet zu haben sich rühmt, außer der Mathematik: so kann man dasselbe von der Musik behaupten, daß sie nicht zu lehren ist ohne die natürliche Gabe des Gehörs und die sittliche Kraft der Lehre zusammen zu besitzen. Deshalb sind wahre Musiklehrer so selten; die Methode hat ihre persönliche Seite, die schwer zu erlernen ist. — Wenn es übrigens ferner heißt, daß Mainzer auch eine große Gesellschaft verschiedenes Geschlechtes und Alters in zwei Stunden ein Lied gut singen gelehrt habe, so klingt dieß etwas märchenhaft; zieht man den Zeitungsstyl ab, so bleibt, fürchte ich, nichts übrig, als die Möglichkeit, durch einige kräftige begabte Sänger eine Masse hinreißen zu lassen und zum Mitsingen wenigstens die Mehrheit zu zwingen, ohne die Sicherheit jedoch, daß dasselbe Lied einen Tag später noch in Herz und Kehle festsitze. Etwas dem Verwandtes kann man in denjenigen

Kirchen vernehmen, wo noch das schöne alte Herkommen gilt, einen Vorsänger in der Mitte zu haben: da hört man weniger Mißtöne, und die Meisten folgen nach, vorausgesetzt, daß ein erträgliches Orgelspiel den Gesang stützt. — Aber ein Endurtheil über die Wirkungen jener Methode dürfen wir uns nicht erlauben, bis ihr Wesen Gesetz und Wirkung näher bekannt ist.

Sind wir nun über die Idee des Volksgesanges, dessen Nothwendigkeit und Ausführbarkeit wenigstens in der Hauptsache mit jenen kühnen Lehrern einverstanden, so dürfen wir nunmehr den zweiten Punct berühren, die Frage nach der Ausführung oder nach der Methode im engeren Sinne: wie soll der Volksunterricht gegliedert, in Stufen und Classen geordnet sein und welchen Inhalt soll er haben? Es ist hier nicht von dem künstlerischen Unterrichte die Rede, nicht von besonderen Stimmübungen, Bildung des Tones u. s. w.; denn diese hohe Schule des Gesanges, so ehrenwerth sie sei (obwohl auch mit mancher Unwahrheit und Charlatanerie durchzogen), gehört doch jedenfalls nicht in die Volksschule. Wir nehmen aber zur Erleichterung im Folgenden den Gang, uns eine bestimmte Bürgerschule vorzustellen, deren erste oder untere Stufe der allgemeinen Volksschule gleichstehe. An diesem wirklichen Muster läßt sich die Methode bestimmt genug entwickeln, um auch für andere Anstalten anwendbar zu sein. Man nimmt an, daß die Volksschule im siebenten, die Bürgerschule im zehnten Jahre beginne; ungeachtet dieser Altersverschiedenheit werden doch die Elementarien keinen wesentlichen Unterschied darbieten als nach der Persönlichkeit des Lehrers und der Besonderheit der Anstalt zu erwarten ist; und wenn derselbe Schüler, aus der niederen in die höhere Anstalt emporsteigend, einen Cursus zum zweitenmal hört, so wird, abgesehen von dem Nutzen der Wiederholung, doch im Character der Anstalt und Umgebung Verschiedenheit genug bleiben, um fortwährend Neues anzuregen.

Die naturgemäße Abtheilung des Unterrichtes, der die neuere Pädagogik zu folgen gewohnt ist, gliedert sich in die leicht erkennbaren Endpuncte: „Anschauung und freie Handhabung“; sind diese Endpuncte als Unter- und Oberclasse leicht faßlich, so ist die Mittelstufe desto schwieriger, die der Arbeit Reflexion und Künstlichkeit. Wissenschaftlicher ausgesprochen sind diese drei Stufen in einem Schematismus, den Mager in der pädagogischen Revue mit großer Schärfe ausgeführt hat, indem er bei jeder Wissenschaft unterscheidet: „das Gegebene, das Ziel, die Aufgabe“; diese dreie werden gleichsam persönlich in der von uns aufgestellten Gliederung: „Anschauungsstufe, technische Stufe, freie Uebung“, wobei dann aber die zweite und dritte der magerschen Stufen hier (aus selbstverständlichen Gründen) umgestellt sind. — Unsere erste Stufe ist also der Naturgesang, die letzte der freie, schöne, dem künstlerischen sich nähernde, die mittlere der künstliche, der Kern und Mittelpunct der Lehre.

Erste Stufe. (Unterclasse.)

1. Den Anfang macht die Bildung des Sinnes zur Auffassung des Tones, indem der Lehrer ganze Accorde, zuerst Dreiklänge allein, häufig zu hören gibt; dazwischen einige Tonleitern, doch nur das diatonische Dur. Die Dreiklänge werden gebrochen, dann das Nachsingen versucht, ebenso die Tonleiter. Hiebei ist vorausgesetzt, daß ein mäßig tonvolles Clavier in der Hand des Lehrers sei. Besser ist noch, wenn's an der Orgel erlaubt ist, den Unterricht zu führen; dieß kann mit vollem Rechte geschehen, so gut wie die Catechisation und Kinderlehre in der Kirche vorgenommen wird. Wenigstens halten es so manche norddeutsche Ortschaften; und es wäre jene Uebung in der Kirche schon darum sachgemäß, weil der kirchliche Inhalt im Gesange doch überwiegen muß. — Eine Geige zur Begleitung zu gebrauchen ist minder räthlich. Zwar sind ihre scharfen eindringlichen Töne dem schwachen Gehöre als Nachhülfe willkommen, und die Einprägung einzelner Ton-

folgen und Melodien mag durch ihre Hülfe eher gelingen; aber weil ihr das harmonische System und die Anschaulichkeit der Accorde fehlt, so fördert sie zu wenig die wichtige Bildung des Gehöres.

2. Bekannte Volks- und Kirchenlieder werden aus dem Gedächtnisse mit Vorgang des Lehrers eingeübt. Die Schule greift nur so weit ein, daß sie die elementaren Grundlagen zur geregelten oder folgerichtigen Anschauung bringt, und so allmälig das Bewußtsein weckt. Ein unisono gesungenes Lied gibt schon reichen Lehrstoff: Hoch und Tief, Natur-Accord, Durtonleiter ist an ihm zu entwickeln; denn daß in Dur, und zwar anfangs in Cdur allein gesungen werde, fordert schon die Rücksicht auf das gangbare System, mehr noch die innere Naturgemäßheit.

3. Lange Zeit nämlich — etwa die Hälfte des Elementarcurses — muß das Notiren und Notenlesen entweder ganz fehlen oder nur untergeordnet behandelt werden. Wenn es im ersten Satze hieß: „Dreiklang und Durtonleiter müssen der Anschauung zu Grunde liegen“: so ist dieses in weitester Anwendung dahin auszudehnen, daß die Urharmonie auf allerlei verschiedene Weise vorgeführt, daß sie in ganzen und gebrochenen Accorden in der bekannten ursprünglichen acustischen Reihe der ausklingenden Saite, Pfeife &c. (C. c. g. $\bar{c}$. $\bar{e}$. . .) dem Gehöre oft eingeprägt, gleichsam durchgekostet werde; ferner, daß die Durtonleiter anfangs hinauf, dann hinab schreitend häufig gesungen jederzeit Anfang und Schluß der Lection mache. Mit jenem wird der Sinn, mit diesem die Fertigkeit geübt. Man erzählt von einem italienischen Gesanglehrer, der seine Zöglinge Jahre lang Tonleitern in allen Gestalten und Tempos singen ließ, um sie als vollendete Sänger zu entlassen. Zwar hat diese Methode etwas Roh-Mechanisches in sich, weil sie im Elemente Alles zu haben meint: aber es liegt in ihr die Wahrheit, daß durch Sicherung der Elemente allein höhere Stufen möglich werden. Eine

Gehör-Uebung, die mancher Schule fehlt, fügen wir aus eigener Erfahrung hinzu. Nachdem der Dur-Dreiklang oftmals angeschlagen und gehört, auch nachgesungen ist, schlägt man an nacheinander: einen Dreiklang und einen Nicht-Dreiklang, und fragt: „welcher war der Dreiklang?" Dieses immer rascher und mannichfacher, doch zuerst nur in dem angegebenen einfachsten Gegensatze geübt, gründet bei aufmerksamen Schülern eine Anschauung von der Tonwelt, die manche vorgerückte Zöglinge, denen keine Gehörübungen geboten sind, nicht haben. Ich habe es mit einem siebenjährigen Kinde durchgeführt, daß es in einem Vierteljahre diese Fragen hörend, nicht sehend richtig, ohne jemals zu irren, beantwortete:

Was ist's: Dreiklang oder Nichtdreiklang —
" " Terz oder Nicht-Terz —
" " Terz oder Octave —
" " Terz oder Sexte —
" " Größer oder kleiner als Terz?
" " Terz, Sexte oder Octave? (u. s. w.)

Wie weit man diese Fragen — oder Gegensätze — erweitern will, ist nicht voraus zu bestimmen; nur überhäufe man sie zu Anfang nicht, und spare für alle folgenden Stufen und bewahre die wichtige Uebung. Wie mancher Clavierschüler hat im dritten Triennium noch nicht so viel Anschauung, daß er nach dem Gehöre (von den Noten absehend) die Accorde zu scheiden wüßte! Und es ist so leicht ausführbar als anregend selbst bei wenig Begabten, wie ich an jenem siebenjährigen Kinde gesehen. —

4. Es werden nur schöne singbare Lieder gegeben, und diese auswendig gelernt. — Schön und singbar, nicht aus Chrestomathien und Lesebüchern unzufriedener Schulmeister, sondern aus dem Leben und aus der Kirche entnommene; denn wir sind doch wohl jetzt der pädagogischen Sünde entwachsen, für Kinder das Schlechte oder Sinnlose gemäß zu halten? Wer es noch glaubt, weiß nicht, daß das Kind die

ächte Schönheit besser empfindet als er. — Singbar aber, und zwar leicht singbar, das heißt: zuerst in einfacher diatonischer Folge, in achttactiger periodischer Liedform, in duplirtem (nicht triplirtem) Tacte. — Auswendig lernen aber müssen die Jungen, so lange das Anschauen frisch und rüstig ist über alle anderen Seelenthätigkeiten. Lange Zeit meinten die Musiklehrer, sie könnten ohne Buchstaben nicht selig machen, und widerriethen auf niederen und höheren Stufen das Spielen ohne Noten. Die schöne Kunst, der freie Selbstgenuß, die selbstschöpferische Laune an den Buchstaben gebunden! Ein Grieche würde lachen, wenn man's ihm sagte. Vielmehr ist ohne Gedächtniß gar keine ächte theilnehmende Reproduction, kein reines Nachempfinden vorhandener Kunstwerke, keine Versenkung in den Geist der Kunstgebilde möglich.

5. An periodischen Liedformen der ersten einfachsten Art oder an dem 8—16tactigen, 1-2-3theiligen Liede kann für ziemlich lange Zeit genügend die ganze Tactlehre gezeigt werden. Tact- und Rhythmuslehre sind oft das Kreuz der Lehrer genannt: sie sind es nur mit Unrecht, da der Rhythmus weit allgemeiner, elementarischer ist als die Harmonie, ja bis ins Thierreich hinab waltend gefunden wird. Der Methode ist es zuzuschreiben, wenn der Tact nicht vorwärts will, und der Lehrer hat sich bei Tactschwankungen weit eher selbst anzuklagen als bei etwaigen Unreinheiten der harmonischen Verhältnisse: denn jeder gesunde zweibeinige Mensch kann nach der Trommel marschiren lernen. Beim Gesangunterricht thut ein schwerer Tactstock guten Dienst: man braucht gar nicht zimperlich damit zu verfahren, wie das zuweilen in guter Societät gefordert wird; vielmehr schlage man, bis alle tactfest sind, mit dem Stocke drauf, daß es schallt. Eine fernere gute Uebung des rhythmischen Gefühles und der Aufmerksamkeit ist das Tactzählen; während die eine Hälfte singt, zählt die andere; dieß geschieht ebenfalls für den Anfang am

Besten, indem die Schüler den guten Tacttheil selbst recht hart mit der Hand schlagen.

6. Endlich ist über die Art des Vortrages zu bestimmen, doch möglichst wenig Künstliches, damit der Naturgesang recht eingehe und wieder ausgehe aus kindlichem Munde. Rein objectiv, wirklich, thatsächlich müssen sie zuerst singen, nicht mit fieberhafter Zärtlichkeit in subjectives Forte, Mezzo und Piano hinein gegängelt werden: das gehört anderen Lehrstufen an, und ist auf der untersten nichts als krankhaftes Aechzen. Ton und Tact hart, energisch, steif und fest, derb und mastig, das ist ächter Knabengesang aus voller Brust. — Dabei können sie auch zugleich die deutliche Aussprache üben d. h. zunächst vollkommene Articulation aller Sprachlaute. Dem Norddeutschen ist dieß besonders wichtig, damit er scharf sprechen und tönen lerne. Die Sachsen und Thüringer articuliren unter den Deutschen am schärfsten und sind auch im Durchschnitt am meisten tonbegabt. Die Süddeutschen articuliren besser ihre Consonanten als die Vocale, während umgekehrt die Norddeutschen viele Consonanten verschlucken, und dagegen ihre gleichmäßige monotone Vocalisation sehr deutlich ertönen lassen. Die Folge der Uebungen ergibt die Natur; wie die Kinder sich die Laute aneignen, so mögen dieselben in organischer Folgerichtigkeit nacheinander in langsamen Tonleiter-Uebungen vorgebracht werden, also in der Folge: A. E. O. U. I. Schwierig sind nächst U und I die Diphthonge; diese müssen später nachfolgen, anfangs nur in den bequemen Mitteltönen; ein hohes und tiefes U oder I ist auch geübten Sängern manchmal unmöglich. Bei den Diphthongen ist zuerst sehr schwierig, sie einsylbig zu singen. Die meisten lassen statt „sein" hören „sa — in"; man lasse das i leise nachschlagen, bei langem Aushalten etwa: sa — ain. Aehnliches ergibt sich für die Consonanten. Die einfachen starren K. T. P. G. D. B mit A und E verbunden, zuerst anlautend, eröffnen die Reihe. Es folgen die schwierigeren Schmelz-

laute; die letzte Uebung trifft die Doppelconsonant-Endungen. Wie bei den Diphthongen muß auch hier drauf gesehen werden, daß die Schlußconsonanten (unter zweien) nicht zu früh erklingen. Wenn Einer singt, wie man auch von gelernten Leuten hört: „Ban—d, Hel—d", so geht der eigentliche Ton zu Grunde, denn Consonanten tönen nicht; daher ist bei langem Tone ein ähnlicher wie jener diphthongische Nachschlag zu rathen; nämlich: „Ba——nd, He——ld". Knaben- und Männerstimmen neigen ihrer verständigen Richtung gemäß zum Consonantisiren, Weiberstimmen zum Vocalisiren: so übertreffen die Weiber den Männergesang an Tonschönheit, während der Wortausdruck bei den Männern den weiblichen Vortrag oft übertrifft. Beide natürliche Mängel kann und soll die Lehre ausgleichen.

7. Für die äußere Disciplin und zur Hebung und Belebung des Unterrichts ist bei größerer Schülerzahl und Gleichstimmigkeit besonders wirksam, die ganze Masse in Truppen abzutheilen, diese bald einzeln bald zusammen singen zu lassen, dann Einzelne herauszuheben zum Vorbild und Wetteifer, endlich während eine Truppe singt, die andere zählen zu lassen u. s. w. — Das Letztgesagte fällt großentheils der Persönlichkeit des Lehrers anheim, gewissermaßen auch freilich alles Vorige. Denn alle gegebenen Vorschläge lassen sich in der von uns gemeinten Ordnung durchführen, aber auch in freier Verschmelzung. Wenn es nur dem Lehrer Ernst ist mit der Erkenntniß, daß Tact, Ton, Gehör, Gedächtniß müssen erregt und geübt werden, und wenn ihm der Wille nicht fehlt, die Uebung unermüdet auszuführen, so erfüllt er die Aufgabe dieser Stufe, und kann aller künstlichen Systeme und Lehrbücher entbehren.

## Zweite Stufe. (Mittelclasse.)

1. Die zweite Stufe ist die künstliche oder grammatische; in ihr wird der natürliche Stoff der ersten fortgeführt gehandhabt zerlegt, um erkannt zu werden. Im Inhalt ist

sie der ersten ähnlich, nämlich daß Ton Rhythmus Vortrag Gedächtniß an guten und schönen Werken der Kunst geübt werden; der Gang ist nach der Aufgabe verschieden. Während dort der Sinn, soll hier das Bewußtsein geweckt werden; die Gehör-Uebungen werden hier Intervallen-Kenntniß; zu der Urharmonie des Dreiklanges treten die zweiten harmonischen Massen hinzu; Umkehrungen Septimen Dissonanzen ꝛc. so wie einfache und zusammen gesetzte, Dupel- und Tripel-Tacte sind zu erlernen.

2. Die Tonlehre müßte mit der Messung der Tonleiter beginnen; hiezu bedarf es aber zuvor der Zerlegung in große und kleine Intervalle. Schon auf der Unterstufe muß das Gehör geübt sein, „Größer und Kleiner" sinnlich zu unterscheiden; jetzt gilt es, diesen Unterschied rechnend festzuhalten. Aber auch hier derselbe organische Gang:

zuerst Gehör-Uebung: zerbrochene Ur-Accorde, auf dem Clavier gespielt, im Gedächtniß aufgefaßt, nachgesungen, dann benannt: Prim, Terz, Quint, Octav etc.

Dann das Größer und Kleiner mit dem Gehör gefaßt, hierauf die außer dem Ur-Accord befindlichen Töne der ersten Tonleiter ebenso gesungen und benannt, Secund, Quart, Septim.

Drittens in bestimmterer Weise geschieden die Haupt- und Neben-Intervalle: Groß, Klein, Vermindert, Uebermäßig; wiederum erst gehört, dann gelehrt.

Wir legen hierauf darum Gewicht, weil uns so manche vielgelehrte Schüler gekommen sind, die an das Gehör zuletzt dachten; ja es gibt leider auch Musiker, die das Intervall ꝛc. nur auf dem Papiere erkennen. — Nach jenen dreierlei Intervallen-Lehren (Ur-Accord, Kleiner und Größer, Haupt- und Neben-Interv.) folgt dann die Messung der Tonleiter: 1. 1. ½. 1. 1. 1. ½. Dieß wird aufgeschrieben, dann ein Versuch ge-

macht, eine andere als die erste Tonleiter z. B. von D, G ꝛc. aus zu singen, zu spielen, zu notiren. Ein Befähigter möge die unveränderte Reihe von D aus, also D. E. F . . . C. D vorsingen; dem heutigen Sinne widerspricht diese dorische Wendung, er strebt nach dem ionischen Diatonon und bildet Ddur.

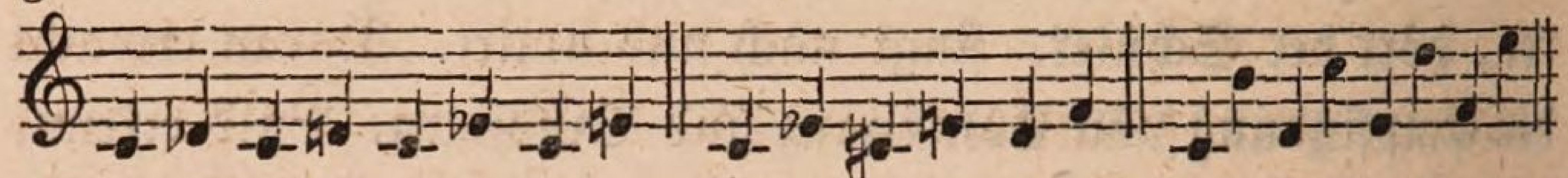
3. Die Accordenlehre beginnt mit dem Gegensatz des Dreiklangs und Septimenaccordes; auch hier spielt der Lehrer, hört der Schüler, singt nach und notirt. Daran erwacht die Empfindung von Consonanz und Dissonanz. Bald erkennt das Gemüth des Schülers*) die Ruhelosigkeit oder Endlosigkeit der Septime; wem auf der Unterstufe der Sinn gebildet ist, versteht bald die Frage: „ist dieser Accord ein End-Accord — kann ich mit ihm schließen?" und entscheidet nach dem Gehöre auch die Auflösung der Dissonanz. Wenige sind's, die jene Frage nur langsam begreifen; der größere Theil antwortet rasch auf des Lehrers Wort: „Wohin muß dieser (Septimen-) Accord weiter gehen? Singt es!" regelmäßig die Terz des Dreiklanges nach der Septime, lange vorher, ehe sie die Namen kennen, das Richtige singend. Dasselbe gelingt dann eben so leicht mit dem Leitton; nach einigen Umwegen auch mit der Dominante, der Secunde ꝛc.

4. Jetzt erst tritt die menschliche Erfindung des Moll zu der Lehre von den Ur-Accorden hinzu; nach der gehörten, gesungenen, notirten Molltonleiter nebst den damit gegebenen Accorden folgt die chromatische Tonleiter. Aus beiden sind erst die verminderten Septimen, Nonen u. s. w. begreiflich.

5. Aus der zweiten und vierten Uebung dieser Stufe ergibt sich die Nothwendigkeit, auch Intervalle für sich singen zu lernen. Auch dieses ist unmöglich und sinnlos, wenn

*) Wir denken ihn jetzt etwa 11 — 12jährig; vor dem 9ten Jahre ist bei gewöhnlich Begabten keine Empfindung der Ruhelosigkeit in der Septime, so lange der Schmerz des Gegensatzes, die Sehnsucht, nicht erwacht ist.

nicht auf dem Claviere, der Orgel ꝛc. erklingend diese Intervalle harmonisch oder gebrochen sogleich erkannt werden. — Das Intervall-Ueben ist practisch hülfreich und gar nicht verächtlich, doch darf es niemals überwalten, nie den ganzen Inhalt des Unterrichts ausmachen. Welche entsetzliche öde Kälte in der wärmsten Kunst, wenn die Lehre glaubt mit dem geistlosen Gehämmere, das in manchen Büchern erbaulich breit getreten ist:



wenn sie mit dergleichen orthographischen Uebungen, die auch gelehrte Sänger nicht selten unklar vortragen, dem Bedürfniß der Schule genug zu thun glaubt! Mit Maßen angewandt sind jene Uebungen gleich den Casusübungen in der Grammatik förderlich für die abstracte Gewandtheit; verkehrt ist's sie zum Mittelpunct der Lehre zu machen. *) — An die Intervallen-Uebung mag sich einige *Transpositions*-Uebung schließen, meist schriftlich, doch auch in der Art mündlich, daß ein bekanntes Lied, eben gesungen, sogleich *von einem gegebenen Tone aus* höher oder tiefer wiederholt werde.

6. Fehlt es nun dieser Stufe in Stoff und Lehre nicht an

*) Wir erinnern noch einmal an die Forderung der Kunstvernunft, die allen Stufen gemeinsam, daß nämlich überall nur *Gutes* d. h. Ganzes, Vernünftiges, Poetisches zur Uebung diene. Jene vertrackte Methode, dem Kinde und Knaben allerlei abgenagte Fetzen zum Einstudiren hinzuwerfen, ist im grammatischen Unterricht so ziemlich verdrängt seit Becker, Kühner, Ruthardt ꝛc. und die armen Buben exerciren nicht mehr monatelang: „des guten Kindes. Dem tollen Hunde. Den braunen Affen", da gar nicht abzusehen ist, wie dergleichen Gebröckle instructiver sei als vernünftige Sätze mit Bein und Fleisch. Ebenso dürfen auch die Intervalle, die Casus in der Musik, obwohl unentbehrlich, doch nicht an sich etwas bedeuten sollen. Und wie wir in Tertia den Cäsar und Ovid einem Vopiscus und Ausonius vorziehen, so lese man doch die köstlichen Volkslieder von der Straße auf, ehe man zu den selbstzufriedenen moralischen Schulmeistereien vom „Frühaufstehen, Lernen, Reinlichkeit, Gehorsam" und deren schleimigen Melodien greift.

Reichthum, so müssen wir fast fürchten, mit dem folgenden Vorschlage zu viel zu thun, indem wir auch leichte Instrumental-Uebungen einführen möchten. Es soll nur ein freier Zusatz sein für regsame Lehrer und empfängliche Schüler, um Mannichfalt Wetteifer und neue Schönheitsregung dort herbei zu bringen, wo ohnedieß der Sinn erweckt ist. Gewöhnlich beginnt der Instrumentalunterricht in dem Alter dieser Mittelstufe, zwischen dem 10. und 14. Jahre. Natürlich kann nicht von eigentlicher Lehre die Rede sein, wo der Gesang überwiegend geübt werden soll; aber wer von den Schülern zu Geige, Flöte, Clavier Lust trägt und Anlage zeigt, möge zuweilen sein Instrument mitbringen, um darauf die Sänger möglichst ohne Noten zu begleiten. Auch hier ist die Gedächtniß- und Gehör-Uebung das wichtigste. Freie Begleitung mag nach Ermessen des Lehrers und Umständen hinzutreten; für's erste muß man freilich in Norddeutschland auf solche Erweiterungen nicht zu viel rechnen.

Dritte Stufe. (Oberclasse.)

1. Die höchste Stufe der Volksschule ist diejenige, welche sich der künstlerischen oder poetischen nähert. Zu der Befestigung des Erworbenen kommt die höhere Erkenntniß einiger Kunstformen, damit entwickelt sich die freie (subjective) Auffassung oder die Fähigkeit, das eigen Erlebte, die eigen bewegte Seele in Tönen auszusprechen. Als besondere Lehren eignen sich für diese Stufe: Harmonielehre, Dynamik des Tones (Vortragsarten), Formenlehre.

2. Es ist möglich, bei gutgelegtem Grunde eine Andeutung von Sinn und Bedeutung der Harmonie zu geben, nämlich zuerst die natürlichen, verkleinerten, übermäßigen Accorde, dann die Durchgänge und Vorhalte, ferner die allgemeinen Gesetze der Modulation (an Tonica und Dominante angeschlossen), endlich die größeren harmonischen Massen, das Verweilen oder Wandeln der Tonart innerhalb der (längeren) Melodie zu erläutern. — Doch ist diese Lehre auf manche

günstige Voraussetzung gebaut, und nicht für jede Volks- und Bürgerschule anwendbar.

3. Die Dynamik des Tones ist eine mehr allgemeine der Oberstufe angehörige Lehre. Feinheit des Vortrages, bewußte Lebendigkeit, Unterschied des Ausdrucks in Forte, Piano, Schwellung ꝛc. gehört dieser dem künstlerischen Wesen genäherten Stufe an. Dabei ist die Uebertreibung in's Pathetische und Carikirte zwar naheliegend, doch vom Lehrer zu zügeln, indem neben allen subjectiven Vortragsübungen immerfort die objectiveren der Unterstufen mit unerbittlicher Kälte in's Gedächtniß gerufen werden; dieß ist die — hier bewußtere — Lehre vom Portament der Stimme. Die edle Kunst, kirchen- und orgelmäßig zu singen mit stehendem unwanksamem Tone, ist selten geworden; selbst in der Kirche hört man das wimmerige Jaulen, das zeitkranke Gehimmele, und nirgend ist Hülfe, wo nicht in der Schule. Wie dem Lehrer zu eisenfester Tactirung der Corporalstock nicht fehlen darf, so ist ebenfalls die Gleichmäßigkeit des Tones mit aller Sprödigkeit festzuhalten neben den besonderen und vorüber gehenden Vortragsarten.

4. Auch von der Formenlehre kann ein Abriß, eine Vorbereitung höherer Erkenntniß gegeben werden. Die einfachen Lieder, die allen Stufen angehören, eröffnen die Lehre von Satz, Gegensatz und Periode; die weiter gedehnten Formen der Arie bis zum Motett sind mit der weiteren harmonischen Erkenntniß zu verbinden; endlich kann die Erläuterung der Homophonie und Polyphonie, Einstimmigkeit, Vierstimmigkeit, Canon, Fuge hinzugefügt werden, doch nirgend die Lehre vor der Anschauung.

---

Von diesen Vorschlägen gilt, was von jeder Methodik: sie hat die Bestimmung, das Bewußtsein zu wecken, nicht aber mechanisch zu beengen; ein mechanisches Regelgebäude wird der gute Kopf von sich werfen, und den schlechten wird

es um nichts besser machen. Unsere Vorschläge also, mit der Feststellung der Gränzen im Allgemeinen begnügt, bezwecken keinesweges, die Stufen, den Lehrgang, Inhalt und Lehrstoff in Formeln zu bannen; in der wohlbegründeten Hoffnung aber, daß nur Musiker den Musikunterricht leiten, haben wir die Ausgangs- und Zielpuncte bezeichnet, die practische Ausführung mehr dem einzelnen Manne, den einzelnen Zuständen überlassend. — Wie viele Volks- und Bürgerschulen, auch höhere Fachschulen und Gymnasien, können die gemeinten drei Classen nicht ausführen! So wird der besonnene Lehrer in gedrängterem Maaße den Hauptinhalt der Lehre in zwei Classen darstellen; in Einer wäre es schon sehr schwierig, und nur durch Theilung der Uebungen ein mäßig befriedigendes Ziel zu erreichen.

Manchen besonderen Wunsch muß man unterdrücken, dessen Erfüllung sehr tüchtige Lehrer voraussetzt, so z. B. daß jeder Lehrer auf Clavier oder Geige was Ordentliches leiste, daß er mit vielen classischen Werken vertraut sei, daß er Orgel spiele rc. Unerläßlich bleibt nur die Forderung der Anlage und des Willens, oder des Gehöres und der Disciplin. Wer beides hat, dem ist bald geholfen, selbst wenn ihm das Instrument fehlt: da lernt der Schüler ohne Begleitung rein singen, was nach meiner Erfahrung oft die günstige Wirkung hat, die Sänger selbständiger zu machen, als wenn sie immer die Stütze hinter sich wissen. Wem aber jene Gaben fehlen, der wage sich nicht an diesen so wichtigen als gefährlichen Unterricht.

Neben jenen ersten Forderungen haben wir keine wichtigere als die guter Schulbücher. Da deren nicht viele sind, und der herrliche Stoff der Volks- und Kirchenlieder bisjetzt nur zerstreut, selten instructiv vorliegt, so hoffen wir das einstweilen Bessere von dem Sinne der Lehrer. Besondere Vorschläge für Schulbücher bieten die nächsten Abschnitte.

## 2. Musicalische Hochschulen.

Mehrmals wiederholt sind die Gerüchte von der Errichtung musicalischer Conservatorien, deren Sitz irgend eine Hauptstadt sein soll; am nächsten ist in der Sage Berlin bezeichnet. Ob dort für den Augenblick, bei heutigen politischen Constellationen, ein ähnliches Institut zu erwarten, steht dahin. Die Idee selbst ist bedeutungsvoll, der Zeitpunct nicht ungünstig, der Gegenstand aber der geistigen Förderung unserer Kunst wichtig genug, um selbst mit der Aussicht auf späte Erfüllung eine Besprechung wünschenswerth zu machen, damit die Einsicht der Regierenden aufgeklärt und die öffentliche Meinung gewonnen werde. Ohne bestimmte oder nächste Rücksicht auf Ausführbarkeit zeichnen wir daher die Umrisse einer solchen Hochschule hin, in der stillen Hoffnung, es werde in Preußen oder, wo es gegenwärtig noch wichtiger, in Hannover, die Zeit kommen, wo künstlerische Academien auch unserer Kunst hülfreich werden.

Werfen wir einen flüchtigen Blick auf die historische Erscheinung der bisherigen Hochschulen der Tonkunst, so erhellt daß sie ungeachtet mancher günstiger Erscheinungen doch im Ganzen und Großen weder so umfangreich noch so anerkannt wirksam gewesen sind wie Maler-Academien und andere Fachschulen. Es ist die Frage, ob dieß dem Wesen der Musik oder der bisherigen etwa unvollständigen Auffassung ihres Begriffes zuzuschreiben ist; vielleicht beides, vielleicht jedoch mit der

Aussicht auf Abhülfe möglicher Mängel. — Die ältesten sogenannten Conservatorien sind die italienischen, denen es bald anzumerken ist, daß sie aus reinem Bedürfniß der Kunst entstanden sind. Um sich einer Kunstleistung fähig zu machen, ging und geht man noch in das Conservatorium, und hält diesen Unterricht förderlicher als den Privatunterricht. Aehnlich wie diese, abwechselnd mit und ohne Staatsaufsicht, haben sich dort die Malerschulen gestaltet. Aus beiderlei Anstalten sind viele berühmte Künstler hervor gegangen und haben auch meist als Lehrer an ihnen gewirkt. Von der inneren Einrichtung der älteren ist bekannt, daß sich die Zöglinge für eine gewisse Zeit zur Vollendung eines abgeschlossenen Curses verpflichteten; so z. B. blieben die Schüler in der Schule „Santa Maria Loreto" gewöhnlich acht Jahre. Früher genossen diese Schulen eines großen Rufes durch ganz Europa; besonders Neapel, Rom und Florenz entsandten Schüler in die Welt, die solchen Ruhmes würdig waren. Gegenwärtig ist ihre Wirksamkeit verschollen. — Das französische Conservatoire de musique verdankt der Revolution seinen Ursprung. Die Armeen bedurften der Musikcorps; eiligst ward eine Schule gegründet, die in manchem wie eine Selbstironie der Revolution erscheint, indem sie gleich der Académie française monarchische Gelehrsamkeit Autorität und Repräsentation weit mehr als freies Kunstleben zur Grundlage und zum Zwecke hat. Die Lehrbücher des Conservatoriums haben ein historisches Ansehen bei den Franzosen trotz dem Wörterbuch der Academie; ihr anzugehören ist für Lehrer und Schüler eine vielumworbene Ehre gleich der, Einer der Vierzig Unsterblichen zu sein; den öffentlichen Darstellungen Prüfungen und Preisvertheilungen steht die Gunst des Staates mit öffentlicher Repräsentation zur Seite — Alles in einer Weise, von der wir keine Ahnung haben. — Die deutschen Conservatorien zu Wien und Prag, zum Theil nach französischem Muster gebildet, haben wenig selbständige unterscheidende Züge, außer dem einer glanzlosen

Bescheidenheit, die im Stillen Gutes wirkt. Das leipziger ist zu jung, um dessen Erfolg im Großen schon jetzt zu ermessen; hervorragend scheint außer der Mannichfaltigkeit der Lehrgegenstände der wissenschaftliche Anflug; doch über diesen sowohl als die übrige Einrichtung steht uns noch kein Urtheil zu.

Den italischen Schulen liegt das allgemeine Kunstbedürfniß, die Liebe zur Kunst, zum Grunde, obwohl späterhin mehr leichte sinnliche Interessen vorgewaltet haben; bei dem Franzosen waltet das practische Bedürfniß, die Aussicht gründlicher Verstandesbildung, die öffentliche Beziehung vor. Dem Deutschen kann weder die individuelle Befriedigung noch die politische Bedeutung genügen, und so würde ihn weder die äußerste Centralisation noch die zufällige Freiheit der Privatanstalten auf die Dauer befriedigen; denn er sucht über jener vaterländischen oder subjectiven Bedeutung der Kunst die ideale, die jene beiden unter sich hat und mehr ist als beide. Um über diese Ansicht in's Reine zu kommen, untersuchen wir, ehe wir weiter gehen, den Zustand der Kunst und das Kunstbedürfniß im Allgemeinen, dann die Möglichkeit einer befriedigenden Lehre durch besondere Fachschulen, endlich die Art und Weise der Ausführung.

Wie steht es mit der Kunst überhaupt und dem Bedürfnisse nach ihr? dieß ist eine schwere Frage, die nirgend sicherer als in Deutschland ihre Erledigung findet. Aeußerlich sprechen wie in Frankreich so bei uns die mancherlei Anstalten und Vereine für ein gewisses Bedürfniß, dessen Werth wir jedoch an sich nicht höher anschlagen wollen, als das sogenannte Bedürfniß nach Reunionen, Caffehäusern rc. von dem man oft hört. Singvereine, Liedertafeln, Orchester- und Quartett-Abende, Concerte, Musikfeste sind die äußeren Merkmale jenes Bedürfnisses, die an Zahl sich gemehrt, vielleicht gedoppelt haben seit dreißig Jahren. Daß diese äußeren Erscheinungen viel sagen, wird Niemand leugnen; daß sie ein Bedürfniß aussprechen, ist nicht in Abrede zu stellen; daß

dieses Bedürfniß ein wahres, innerliches sei, läßt sich nicht sogleich aus jenen äußeren Erscheinungen nachweisen. Die Innerlichkeit des Bedürfnisses wird nur offenbar durch den weiteren Einfluß der Kunst auf das Leben, durch den Seelenzug den sie entwickelt, durch ihren Einfluß auf Geselligkeit und Häuslichkeit. Wenn nun manche eifrige Dilettanten von der höheren Erhebung, der Seligkeit in der Kunst nichts wissen wollen, wenn sie die alten Sagen von orpheischem Zauber der Töne nur für Mährchen gelten lassen: dann zeigt sich freilich, welcher Art ein solches Bedürfniß ist, dem edle Kräfte vergeblich geopfert werden. Jene leichtfertige Stimmung, die das großstädtische dilettirende Kunstleben durchzieht, ist nicht ein Zeugniß des Bedürfnisses, sondern des Ueberflusses und Ueberdrusses wohlhabender Leute, die den Geist auf Abenteuer ausschicken, weil's ihm daheim in der Faulheit unwohl ist. Für solche Bedürfnisse bedarf es weder der ernsten Betheiligung des Staates noch der Theilnahme edlerer Naturen. Aber urtheilen wir nicht zu strenge. Uns ist nicht gegeben, Herz und Nieren zu prüfen und sogleich zu erkennen, welchen Eindruck mit welcher Tiefe dieses und jenes Kunstwerk zurück gelassen, wie viele jedesmal getroffen sind von der hohen Gewalt reiner Dichtungen; haben wir doch selbst, im Vertrauen auf die unverwüstliche Güte der Menschheit, der Masse ihren Antheil an herzlichem Erkennen der Kunstwerke zuerkannt. Und wenn von Hunderten Einer im Innersten bewegt wird, ist dieß nicht Manna in der Wüste dem einsamen Dichter? Und zudem — wo wird denn die ächteste und weitgreifendste Erregung der Volksseele erlebt, wenn nicht allein bei den wahrhaftigsten Kunstwerken? Und warum werden diese so selten gebracht, als durch Schuld der Leitenden? Wo aber sollen die Leitenden den Geist erfassen, der in die Wahrheit leitet, wenn nicht in der Lehre? — Nach dieser Schlußfolgerung möchte man also höhere Kunstschulen, das allgemeine Kunstbedürfniß vorausgesetzt, ohne Weiteres für ein dringendes Bedürfniß erklären,

insofern sie am Geräuschlosesten den Damm aufführen mögen wider die Gemeinheit die uns bedroht.

Aber noch auf andere Weise läßt sich die Frage nach dem Bedürfniß fassen. Das geistige Leben ist an Reichthum so sehr angeschwollen, die Arbeit hat sich in allen Kreisen des Lebens gemehrt, in dem hastigen Ringen verrauscht so Manchem die stille Stunde, wo er bei sein selbst eigener Seele einkehren mag. Das nackte thierische Genießen übertäubt, die verhüllten geselligen Formen genügen nicht zum Genuß: die Seele sucht den Ort, wo sie rein athme und ihrer selbst sich freue in sinngeistiger Erscheinung. Wie dieses ächte Bedürfniß in unserer Zeit am meisten nach der Tonkunst als seiner Erfüllung hinstrebe, ist früher erwähnt: weder die lyrische noch die dramatische noch die sichtbaren Künste haben heut die allgemeine Wirkung wie vor Zeiten; und einer Schönheit bedarf das Gemüth um so mehr, je weiter es von dem stillen Heerde entfernt in wogendem Gewühl der Welt und der Arbeit sich verliert. — Diese Art des Bedürfnisses liegt bei den Deutschen offener zu Tage, als bei ihren Nachbarn ringsum, und darum ist's bei ihnen verhältnißmäßig noch am meisten ehrlich mit der Kunst gemeint.

Ungeachtet dieser ziemlich unbestrittenen Sätze ist dennoch nicht zu leugnen, daß das innerste Bedürfniß der Kunst in Vergleich mit anderen Jahrhunderten geringer geworden ist. Die Worte Hegels über die heutige Stellung der Kunst (Aesth. 1, 14) sprechen dieses so scharf und schlagend aus, daß wir sie wörtlich mittheilen: „Die Kunst ist weder dem „Inhalte noch der Form nach die höchste und absolute Weise, „dem Geiste seine wahrhaften Interessen zum Bewußtsein zu „bringen. Nur ein gewisser Geist und Stufe der Wahrheit „ist fähig, im Elemente des Kunstwerks dargestellt zu wer„den. — — Dagegen gibt es eine tiefere Fassung der Wahr„heit, in welcher sie nicht mehr dem Sinnlichen so verwandt „und freundlich ist, um von diesem Material in angemessener „Form ausgedrückt zu werden. Von dieser Art ist die christliche

„Auffassung der Wahrheit; und vor Allem scheint der Geist „der heutigen Welt, unsere Religion und Vernunftbildung „über die Stufe hinaus, auf welcher die Kunst der höchste „Ausdruck des Wahren ist. — — Die eigenthümliche Art der „Kunstproduction und ihrer Werke füllt unser höchstes Bedürf„niß nicht mehr aus: wir sind darüber hinaus, Werke der „Kunst göttlich verehren und sie anbeten zu können. Der Ge„danke und die Reflexion hat die schöne Kunst überflügelt. „Wenn man es liebt, sich in Klagen und Tadel zu ergehen, „so kann man diese Erscheinung für ein Verderbniß halten rc. „— — Die Kunst gewährt nicht mehr diejenige Befriedigung „der geistigen Bedürfnisse, welche frühere Zeiten und Völker „in ihr gefunden haben. Die schönen Tage der griechischen „Kunst sind vorüber: unsere Gegenwart ist ihrem allgemeinen „Zustande nach der Kunst nicht günstig.“ — Demüthigende Geständnisse, deren allgemeine Wahrheit der denkende Künstler nicht ableugnen darf; doch haben sie zum Theil das Heilmittel in sich selbst. Es ist zuzugestehen, daß die Kunst in unserer Zeit nicht mehr das Höchste und Letzte ist, wonach der Geist ringt; das Christenthum, der Staat, die Menschheit sind längst über das kleine Reich der Schönheit hinaus gewachsen, und machen Forderungen, an die die Kunst nicht reicht. Selbst daß wir über die Kunst reflectiren und sie zu rechtfertigen suchen — weß sich auch eifrige Künstler nicht mehr entschlagen können — spricht dafür; denn eben durch die Reflexion subsumiren wir sie in ein höheres Allgemeines, ein anderes Ganzes außer ihr.

Jenen verneinenden Betrachtungen gegenüber steht indeß das Bewußtsein des Künstlers und Kunstfreundes, und findet — wo nicht ihren Vorrang, doch ihre Berechtigung wieder in dem Satze: daß die Kunst noch heute wie vor Jahrhunderten ihre Geltung neben und mit den übrigen Geistesarbeiten behaupte, indem sie der Ausdruck der erscheinenden, der lebengewordenen Wahrheit wie zu Anfang auch hinfort

bleiben wird. Jugend Liebe Freude und Schmerz und große Erinnerungen des Lebens werden immerfort ihren Ausdruck suchen und finden bis zum letzten Dichter, der nicht fern ist vom letzten Menschen. Und immer wird die Kunst sein „eine „Entfaltung der Wahrheit die sich in der Weltgeschichte offen„bart, von der sie selbst die schönste Seite und den besten Lohn „für die harte Arbeit im Wirklichen und die sauren Mühen „der Erkenntniß ausmacht" (H. Aesth. Schluß). — Erkennen wir demnach, daß die Kunst nicht mehr der Gipfel des Geisteslebens, aber doch ewig eine den edelsten gleichberechtigte Macht bleibt: so ergibt sich der Wunsch, ihr auch äußerlich die Geltung und hiedurch innerlich die Stärkung zuzuführen, die ihr gebührt, und nur zu oft von den übrigen Geistesarbeiten streitig gemacht wird. Darum wünschen wir hohe Schulen der Tonkunst, auf daß vermittelst ihrer Schüler verbreitet werde was ächt und wahr ist, und entgegen gearbeitet werde der Entartung, die in einem unproductiven Zeitalter natürlich ist. Das Volk ist willig, die Kirchengemeinde bedürftig, auch die weltliche Häuslichkeit sehnt sich nach dem „erhöhten beseligten Dasein" das das Reich der Töne gewährt; und dennoch haben wir „viel Musik, aber wenig Musikfreude (Marx Allg. Musikl. 2. Ausg. S. 337) — hauptsächlich darum, weil so viel Eingedrungene, Halbgebildete oder Geistesledige in die Künstler eingedrungen sind, die jenen Bedürfnissen nicht genügen können.

Die zweite Frage ist, ob hier Fachschulen helfen können. Wir sind, so sehr auch berühmte Beispiele von freier Bildung hoher Künstler vorliegen, dennoch der Ansicht, daß für den allgemeinen Geist, um den Schwachen zu helfen und die Starken zu mahnen, für die gründliche und practisch nutzbare Lehre, für eine Lehre, die dem Kunstwesen im Großen aufhelfen soll, eine hohe Schule des Faches förderlicher sei als die einsame Bildung. Ueber die Betheiligung des Staates kann man zweifelhaft sein, zumal seit durch Mager, mit Hinblick auf England und America, so lebhaft gegen „den Staat als Schul-

herrn" gestritten ist. Ehe indeß dieser Kampf wird ausgekämpft sein, schließen wir uns der älteren deutschen Ansicht an, und wünschen und bitten um die Vormundschaft des Staates so lange, bis der Geist der Gemeinden und des Volkes allein bemüht sein wird um tüchtige Organisten und Musikdirectoren; oder bis einzelne reiche Kunstfreunde wie in America durch freien Zusammentritt Universitäten gründen. Vorerst sehen wir nirgend Bürgschaft besseres Gedeihens, als wenn die Lenker der Gemeinde einem höheren Lenker verantwortlich sind. So lange es noch Organisten gibt die weder Choral noch Präludium ohne Anstoß vortragen können — uns sind viele solche in Norddeutschland bekannt — und so lange noch Musikdirectoren ohne Gehör Sitte und Kunst ihre Bande haranguiren — auch davon haben wir Beispiele erlebt — so lange ist Lehre Prüfung und Aufsicht nicht vergeblich, sondern ein dringendes Bedürfniß, das in vollkommener sittlicher Weise nicht ein Einzelner erfüllen kann. Bisher haben wir uns bei dem Staatsregiment der Schulen besser befunden als diejenigen Länder, wo alle Bildung an Privatanstalten geknüpft ist; man zeige uns günstigere Folgen der Gegenseite, man beweise daß sie auf ihrem Wege weiter kommen als wir auf dem unseren — so wollen wir dem öffentlichen Conservatorium entsagen. Bis dahin aber werden wir nicht aufhören, dem unpersönlichen Wirken des Staates den Vorzug zu geben, da aller Menschlichkeiten ungeachtet doch die Aufsicht höchster Behörden immer von zufälligen Privatverwickelungen freier und also dem reinen Zwecke ungehinderter ergeben sein wird. Nicht zu übersehen ist auch der wichtige Umstand, daß der Staat Prüfungen fordern und verhältnißmäßig auch vernünftiger ausführen kann als jeder andere Betheiligte. Was im Gefolge von Prüfungen Nachtheiliges möglich ist, wissen wir wohl; was ohne Prüfungen oder nach Gunstwahl herauskommt, wissen wir leider auch.

Welchen Zweck haben aber diese höheren Musikschulen zu erfüllen? Vor Allem müssen sie Lehrer bilden, die ihrer

Kunst mächtig, der allgemeinen Geistesbildung nicht fremd, und an sittlicher Gesinnung tüchtig sind. Mit diesem ersten Zwecke mögen sie den anderen verbinden, auch brave ausübende Künstler zu erziehen, da sie mit den Lehrern den Einfluß und die Verantwortlichkeit theilen. Endlich ist es nicht bloß möglich und ausführbar, sondern selbst räthlich, das Volk d. h. Nichtkünstler, Dilettanten rc. an die Schule heranzuziehen; nur geschehe dieß nicht in dem Uebermaaße, daß dadurch die Hauptabsicht verkürzt werde, diese nämlich: ein edleres künstlerisches Leben durch Veredlung der Künstler möglich zu machen. — Natürlich kann in diesen allgemeinen Sätzen nichts Maaßgebendes für einzelne künftige Anstalten ausgesprochen werden; die eine wird vielleicht dem Volke freieren Zutritt schaffen, die andere mehr der Strenge der Lehre zugewandt sein: wenn nur der Grundsatz feststeht, das Kunstleben sittlich zu erhöhen durch sittliche Verantwortlichkeit, so ist eine günstige Hoffnung des Gedeihens.

Versuchen wir nun, die Ausführung einer solchen Anstalt darzustellen: zuerst nach ihren allgemeinen Gesichtspuncten; dann in Bezug auf die besondere Gliederung in Curse, Classen, Unterrichtsstoffe; endlich mit Rücksicht auf die Wirklichkeit, wie sie sich etwa in Berlin, Hannover, Göttingen rc. gestalten möchte.

Die allgemeinen Gesichtspuncte, welche hier leiten müssen, lassen sich zurück führen auf technische, poetische und wissenschaftliche: der erste dem Volke, der zweite dem ausübenden, der dritte dem leitenden und lehrenden Künstler besonders zugehörig, doch nicht im Sinne einer völligen Abschließung. Es müssen auf einer gewöhnlichen oder kleineren Anstalt gelehrt werden: Gesang, Geige, Clavier, Orgel; auf einer vollständigeren Centralanstalt dagegen muß für alle Instrumente Gelegenheit sein. Die technische Lehre, den niederen Cursus ausmachend, ist allen Schülern gemeinsamer Eingang. Die zweite oder poetisch-ideale Stufe lehrt in

größerem Maaße dasjenige, was wir im vorigen Aufsatze den beiden oberen Stufen einer Volksschule zugewiesen haben. Die dritte oder wissenschaftliche Stufe, den Künstlern und Lehrern bestimmt, umfaßt außer der Compositionslehre noch die Anfangsgründe der Aesthetik Geschichte und Literatur. Während die untere Stufe allen zugänglich und verpflichtend ist, wird die obere selten von Nichtkünstlern besucht sein; doch ist's erwünscht, wenn dieß freisteht, nicht wie in manchen anderen Fachschulen gewehrt wird. — Im Einzelnen aber hat die technische Lehre etwa dasjenige zu vollführen, was im Vorigen der Volksschule zugewiesen war: der Sinn ist vor Allem zu wecken, das Vernehmen muß dem Nachbilden vorangehen. Die Instrumentisten können des naturgemäßen Ganges nicht entbehren, den wir vorhin den Sängern anempfohlen: auch sie müssen hören, Töne erkennen, Tacte nachzählen, und aus dem Inneren das was sie bewegt, heraus bringen lernen. Durch Gesang ist nicht bloß dem Einzelnen Sicherheit, sondern auch dem Ganzen Gemeinsamkeit zu geben; das heißt: der Einzelne singe die Tonleiter, bevor er sie auf der Geige bildet, alle zusammen üben dasselbe in unisonen Anfangssätzen. Die Methoden von Logier und der Schindelmeißer, so überraschende Erfolge sie geboten, haben doch minder nachhaltig gewirkt als man erwartete, weil das Gedächtniß für die Terminologien früher als der Sinn, die Finger früher als das Gehör in Bewegung gesetzt wurden. Sollen diese sonst trefflichen Unterrichtsweisen etwas Gründliches und Dauerndes erbauen, so müssen immerfort Sinn-Uebungen mit den mechanischen zusammen gehen; nur an diesem Mangel scheint es zu liegen, daß ihre Erfolge noch nicht so groß gewesen, als selbst tüchtige Künstler hofften: übrigens ist ihr Grundgedanke, die Mechanik zu verkürzen und zu erleichtern durch Gemeinsamkeit, ein sehr glücklicher, gewissermaßen eine Uebertragung des Vocal-Unterrichtes auf den instrumentalen. — Als Lehrbuch für diesen allgemeinen Cursus ist kein besseres als die „Allgemeine

Musiklehre von A. B. Marx" und kein umfassenderes bisjetzt zu empfehlen. — Für die zweite oder poetisch-ideale Lehre bedarf es anfangs mehr des Sonder-Unterrichtes, nicht der künftigen Virtuosen wegen, sondern weil hier durch Gemeinsamkeit leichtlich der Gründlichkeit Abbruch geschehen könnte. Ein Theil jedoch von den Uebungen, soweit sie nicht die specielle Natur des Instrumentes oder des Schülers angehen, darf auch hier gemeinsam sein. Wir meinen etwa so: es könnten besondere Unterrichtsstunden für Solos und Duette, andere für Orchesterspiel gehalten werden, jene mehr dem subjectiven Spiele angehörig, diese der allgemeinen objectiven Weise, wie sie die Elementarstufe befiehlt. Hier ist schon an mannichfachen Kunstwerken eine vorläufige Andeutung der Kunstformen zu geben, auch einige Blicke in die Geschichte und Literatur der Kunst. Dieser Unterricht gehört selbstverständlich Allen gemeinsam an; außerdem aber die Fortsetzung der wichtigen unentbehrlichen Ausbildung des Sinnes, die hier Accord-Kenntniß werden muß; wer diese Stufe durchgangen, muß sogleich den Accord, den er hört, benennen, auch wie viel Stimmen, endlich welche Töne er hört. — Der dritten oder wissenschaftlichen Lehre gehören die künftigen Künstler an. Außer den genannten Gegenständen des Unterrichtes, Aesthetik und Geschichte und der über Alles wichtigen Compositions-Lehre ist hier auch musicalische Pädagogik zu lehren, und zwar dieses um so mehr, je seltener tüchtige Musiklehrer sind. Die vorgerückten Zöglinge werden sich am besten üben und bewähren, indem sie zuweilen (oder auch regelmäßig) die unteren Schüler einzeln oder gemeinsam unterrichten.

Um die Gliederung in Curse und Classen anschaulich zu machen und ihren Unterrichtsstoff günstig zu vertheilen, versuchen wir dieses einmal in einem — übrigens unmaßgeblichen — Schulplan abzuzeichnen. Es wird dabei, wie späterhin genauer zu begründen ist, vorerst ein geringes Maaß von Lehrkräften und Lehrstunden und ganzjährige Curse vorausge-

setzt. Nehmen wir also nur fünf ordentliche Lehrer an, und legen die Stunden, um Gymnasien und Bürgerschulen nicht zu kreuzen, für die Elementar- und Mittelstufe möglichst bequem für jene, so scheint uns dieses vorläufige Schema das ausführbarste:

| | Montag. | Dinstag. | Mittwoch. | Donnerstag. | Freitag. | Sonnabend. |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 10 — 11 | Cl. I. Compos.=L.<br>II. Formen=L.<br>(Harmonik rc.) | I. Geschichte<br>(Geistl. Musik.)<br>II. Instrument.<br>(Geige.) | I. Wissenschaft<br>(Aesthetik rc.)<br>II. Instrument.<br>(Clav.) | I. Compos.=L.<br>II. Formen=L. | I. Geschichte.<br>II. Instrumentale<br>(Geige.) | I. Wissenschaft.<br>II. Instrument.<br>(Clav.) |
| 11 — 12 | I. Virt. Vortrag<br>(Clav.)<br>II. Instrumental.<br>(Geige.)<br>III. Gesang. | I. Virtuos. V.<br>(Geige.)<br>II. Gesang.<br>(III. vacat.) | I. Analyse von<br>Kunstwerken,<br>(Partituren rc.)<br>(II. vacat.)<br>III. Gesang. | I. Virtuoser V.<br>(Clav.)<br>II. Instrument.<br>(Geige.)<br>III. Gesang. | I. Virtuos. V.<br>(Geige.)<br>II. Gesang.<br>(III. vacat.) | I. Analyse von<br>Kunstwerken.<br>(II. vacat.)<br>III. Gesang. |
| 1 — 2<br>3 — 4 | | | III. Gesang.<br>II. Gesang. | | | III. Gesang.<br>II. Gesang. |

Diese dreißig Wochenstunden können von vier bis fünf Lehrern in jährigem Curse hinlänglich fruchtbar gemacht werden, wenn der Geist und der Wille recht thätig sind, anzuregen und die Schüler zu häuslichem Fleiße sowohl als strenger Aufmerksamkeit im Unterrichte zu zwingen. Vielleicht mögen mehrere Lehrstunden, mehrere Lehrobjecte an größeren Anstalten beliebt werden; der übrigen Instrumente haben wir nicht gedacht, weil uns eine kleinere Anstalt vorschwebte. Sei sie aber groß oder klein, jedenfalls erhellt aus den bisherigen Uebersichten, daß für eine gründliche Durchführung solches Planes der Zutritt des Staates als Nothwendigkeit vorausgesetzt wird, indem nur so die Einheit des Unterrichts und die vollzählige Besetzung desselben, unabhängig von zufälligen Ereignissen, für die Dauer verbürgt werden kann. — Was die Jährigkeit der Unterrichtscurse betrifft, so versteht sie sich für die Elementarstufe von selbst; die obere aber wird einen zweimaligen jährigen nöthig haben, allenfalls mit wechselnden Lehrstoffen, um eine höhere künstlerische Lehrerbildung möglich zu machen. — Der Besuch der Oberclasse muß vom Staate verpflichtend gemacht werden für alle, die als Musiker ein öffentliches Amt bekleiden wollen, als Organisten, Cantoren, Instrumentallehrer, Musikdirectoren. Auch die sogenannten Privatlehrer in der Musik müßten wenigstens der Prüfung, wo nicht der Verpflichtung des Schulbesuchs, unterworfen sein; dieß würde jedenfalls den Erfolg haben, daß Erkenntniß Bewußtsein und Sittlichkeit der Künstlerwelt gehoben würde: Letzteres nicht in policeilichem Sinne, sondern in dem höheren, daß der Künstler wisse was er sei, und welche menschliche Bedeutung sein Amt in sich trage; daß er das königliche Selbstbewußtsein in sich belebe, welches allen geistigen Arbeitern gebührt und wirksamer als Gesetze und öffentliches Recht vor Gemeinheit bewahrt. — Dafür, daß der Staat von allen Kunstlehrern die Prüfung als Pflicht fordert, erwerben diese ein Recht auf Berücksichtigung Anerkennung Beförderung; und regierungsseitige Dotationen, dem Staate

nicht außerordentliche Leistungen und dem Einzelnen willkommen, würden ebensowohl den Einfluß der Behörden steigern als der bürgerlichen Bedeutung des Künstlerstandes zu gute kommen, hier wenigstens nicht minder gerecht und erspießlich als beim Schauspieler, Maler, Architecten ꝛc. Wir gehen nicht näher in die Ausmalung eines Zustandes ein, der den Regierenden das Schrecknis neuer Ausgaben, den Künstlern süße unerfüllbare Träume vorspiegeln möchte, und wenden uns zur Betrachtung wirklicher Verhältnisse, um zu sehen, wie weit denn eine Ausführbarkeit heutzutage wahrscheinlich sei.

Für die wirkliche Ausführung liegt, so zeitwidrig sie auch scheine, doch eben so viel Bedürfniß wie Möglichkeit vor Augen. Die erste Einrichtung ist das Schwierigste, da die nicht unbedeutenden Kosten Bedenken erregen, die Neuheit Fehlgriffe herbeiführen wird, die in menschlichen Dingen nicht ausbleiben. Vergleichen wir die Musik mit anderen geistigen Interessen, so erhellt, daß sie nicht solche Ansprüche erheben kann wie die Universität oder das Gymnasium, daß sie dagegen mit anderen Künsten gleichen Rang und auf die Beförderungsmittel derselben gleichen Anspruch hat. Wird nun erwogen, mit welchen Summen Gemälde-Ausstellungen und Maler-Academien, Gewerbe-Ausstellungen und industrielle Unternehmungen unterstützt werden, so ist diejenige Capitalsumme, deren Schenkung aus öffentlichen Mitteln wir wünschen, nicht zu hoch angeschlagen, indem wir wenigstens 100,000, höchstens 200,000 Rthlr. als einmalige Dotation ausreichend halten für ein Land wie Hannover, für Preußen etwa das Doppelte. Die Zinsen des kleineren Capitals (100,000) reichen aus, um eine Anstalt mit fünf Lehrern zu durchschnittlich 600 Rthlr. Gehalt in Gang zu erhalten. Das größere Capital (200,000) könnte so vertheilt werden: 50,000 Rthlr. würden zur ersten Einrichtung, Schulgebäude Bibliothek u. s. w. verwandt; im Schulgebäude wären drei Unterrichtszimmer, ein großes Auditorium, ein Bibliotheksaal und Wohnung für

einen der Lehrer; die Bibliothek hätte als erste Anschaffung die sämmtlichen Werke Bachs, Mozarts, Beethovens, den größten Theil der Werke Händels und Haydns zusammen zu bringen; ein oder zwei starke Claviere sind unentbehrlich. Sollte in dieser Rechnung zu viel für's Geld gefordert sein (was mir doch nicht eigentlich der Fall scheint), so würden sich die Modificationen leicht finden, wenn nicht lieber von dem übrigen Capital hinzugenommen werden sollte. Die Zinsen der übrigen 150,000 Rthlr. des größeren Anschlages würden für jährliche Ausgaben, Lehrerbesoldung rc. verwandt bis auf etwa 800 Rthlr. zur Reserve. Mit solchem Capitale ließe sich bei gutem Willen viel ausrichten. Eine einmalige Ausgabe von jener Höhe ist auch in kleineren Staaten für kleinere Angelegenheiten nicht unerhört; andere Kunstzweige, Gehalte, Ankäufe u. s. w. von ähnlicher Kostspieligkeit erreichen jene Summe wohl hie und da jährlich oder doch wiederholentlich. So fließt z. B. von der unglaublich hohen Besoldung der Berliner Opernsänger dem Volke und seiner künstlerischen Bildung kein Vortheil zu; ähnliche Summen, zu vaterländischen volksthümlichen Zwecken verwandt, verzinsen sich unendlich höher: ein nationaler Verlust wäre es nicht, wenn ein paar glatte Kehlen und flinke Beine entbehrt würden, und dieser Ueberfluß von des Königs Tisch der Geistesbildung des Volkes zuflösse. — Uebrigens läßt sich der zweite Anschlag noch modificiren je nach den Verhältnissen des Honorars, das die Schüler zu zahlen verpflichtet sind. Eine öffentliche Anstalt nimmt geringere Preise in Anspruch als der Privatunterricht. Man nehme etwa folgende Preise — sie sind in Vergleich mit denen anderer Fachschulen geringe: für die Schüler der Elementarclasse zwölf, für die der Mittelclasse sechszehn, für die der oberen Classe zwanzig Rthlr. Will man ferner für eine Stadt wie Hannover einen Durchschnitt nach den Verhältnissen des Seminars, der Söhne vornehmer studirter oder reicher Aeltern, der Bürgerskinder ermitteln, so ist anzunehmen

daß wenigstens zwei Drittel der künftigen Schullehrer ständige Schüler des Institutes sind, daß ferner von Bürgern eben so viele (also verhältnißmäßig mehrere) Kinder als von Vornehmen demselben anvertraut werden, und hiernach wagen wir den Anschlag

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| Erste Cl. | dreißig Schüler | zu 20 Rthlr. | — | 600 Rthlr. |
| Zweite „ | vierzig „ | „ 16 „ | — | 640 „ |
| Dritte „ | funfzig „ | „ 12 „ | — | 600 „ |

Zu diesem jährlichen Erlöse von 1800 Rthlr. würden noch einige besondere Einkünfte hinzukommen, wenn öffentliche Aufführungen gegen Eintrittsgeld stattfänden. Für Berlin würde dasselbe Verhältniß etwa verdoppelt anzunehmen sein. Die leipziger Verhältnisse sind aus dem Prospectus an sich, d. h. ohne jährliche Berichte über die Wirksamkeit und Leistungen der dortigen Anstalt, noch nicht vollständig genug zu ersehen, um sie hier in Vergleich zu stellen. Für ein allgemeines Institut, sei's vorzugsweise künstlerischer oder zugleich populärer Bildung bestimmt, scheinen uns die dortigen Preise zu hoch; aber auch hier geziemt uns kein Urtheil, da die Zahl der Lehrer und Unterrichte weit über unserem Anschlage, und die besondere Oeconomie uns nicht bekannt ist. — Bei jenem von uns versuchten Anschlage ist übrigens zu bemerken, daß die Schülerzahl geringe angenommen, auch deshalb, weil für viele Schüler Freistellen in Anspruch zu nehmen sind, und diese sich leicht auf ein Viertel der ganzen Zahl belaufen können.

Wichtig ist auch noch die Wahl des Ortes. Hauptstädte sind hiezu nicht besonders geeignet, wie Schleiermacher in Bezug auf Gymnasien und Universitäten nachgewiesen. Der Einfluß der Residenz könnte in künstlerischer Rücksicht leicht schädlich wirken, obwohl kräftige Lehrer und sittlicher Geist der Schule allerdings die Einflüsse französischer Opern neutralisiren können. Im Ganzen ist der Zustand einer Residenz nicht derjenige, der für die erste Jugend günstig wirkt, weder in sittlicher noch in geistiger und künstlerischer Hinsicht. Unter den

Städten zweiten Ranges möchte man für Hannover eine Wahl zwischen Göttingen, Celle, Lüneburg, Osnabrück vorschlagen. Für diesen Fall freilich, daß die hohe Musikschule nicht in der Residenz ihren Sitz hätte, müßte auch das Schullehrer-Seminar aus derselben auswandern, da mit ihm die Musikschule in nahe Verbindung zu stellen ist.

Außer den bisher erwähnten Bestimmungen, die sich ohne wirklichen Fall doch nur zu sehr in's Traumhafte verlieren, scheinen uns keine allgemeine von Bedeutung mehr empfehlenswerth. Nur noch dieses wollen wir erwähnen, daß ein Central-Institut in mehrfacher Weise, und mannigfaltiger, als im Sinne einer bloßen Schule benutzt werden kann. Welches Verdienst hat sich das pariser Conservatorium um die Herausgabe von Instrumental- und Vocal-Schulbüchern erworben! Wenn einige Verbindung mit bedeutenden Buchhandlungen besteht, so ist für deren Ausgabe und Verbreitung leichter gesorgt; der Werth solcher Schulbücher läßt sich nirgend gründlicher prüfen, als eben in solchen wiederholten jährigen Cursen, wie sie an Hochschulen stattfinden. Ferner wird auch durch Künstler-Gesellschaften, die sich im Verein mit den Lehrern bilden können, sowohl überhaupt ein ernsterer Geist in das Kunstleben hinein getragen werden, als auch für die Herausgabe classischer Werke, sofern diese sonst Schwierigkeit fände, mit vereinten Kräften eher gesorgt sein. Durch solche Nebenarbeiten, die doch keine Abweichungen vom Hauptzwecke sind, würde sich die Anstalt immer mehr als wirklicher sittlicher Mittelpunct des künstlerischen Lebens hinstellen, und somit viel weiter wirken als für die alleinige Ausbildung künftiger Lehrer und Virtuosen. So groß und selbständig auch dieser letzte Zweck allein schon sei, so würde doch, zumal bei heutigen Zuständen, ein körperlicher Mittelpunct idealen Lebens unserem guten Deutschland sehr gut thun: vor der Gefahr einer académie française und deren Eingriffen in geistige Freiheit sind wir durch uns selbst bewahrt. Eine gewisse Stabilität geziemt der Schule;

dem waltenden Geiste muß überlassen bleiben, wie weit diese ohne Gefahr für die lebendige Entwickelung darf bewahrt bleiben. Günstig würde in dieser Hinsicht wirken, wenn einzelnen besonders begabten unter den jüngeren Künstlern in der Weise academischer Privatdocenten erlaubt wäre, Vorträge über gewisse Gegenstände zu halten; so würde sich die Bewegung die der Zeit angehört, mit der Ruhe welche die Schule fordert, glücklich vereinen lassen. Denn alle Lehre ist Gedächtniß der Zeiten, Erinnerung des Gewesenen; selbst ein Fortschritt kann in die Schule nur eingreifen, sobald er nicht mehr im Schreiten und Werden begriffen — das gehört den Männern, den Gereiften an, im Kampfe lebend zu genießen — der Fortschritt darf nur als Fertiges Gewordenes in die Schule eintreten. Aber ein Glück ist, wenn sich die Schule d. h. ihre Lenker und Ordner, die Augen offen halten für Werdendes und Gewordenes: darum wünschen wir neben der Strenge des academischen Curses auch die ächte academische Freiheit.

### 3. Kirchengesang.

Von uralter Zeit her ist das Schöne ein Führer in das Heiligthum gewesen, bei vielen Völkern noch mehr als das, nämlich wirklicher Stellvertreter des Göttlichen, dessen Erscheinung auf Erden es nachbildete. In dieser hohen Bedeutung schauten die Griechen ihre herrlichen Werke an: nicht als eitlen eigennützigen Genuß, sondern als verklärtes Bildniß dessen, was dem Menschen als höchste Vorstellung von Gott zu begreifen verliehen war. Auch die Christenheit nimmt das Schöne zum Geleit in's Heiligthum, doch anders und später; anders, weil es alles Menschlichschöne, alle erschaffenen Kunstwerke als schwache Abbilder des Ewigen empfindet, und nicht dem Tempel durch die Schönheit, sondern der Schönheit durch den Tempel Weihe ertheilen will; später deshalb, weil der Gang des Christenthums langsamer und tiefer, weil er umfassender, das ganze Leben umgestaltend wirken mußte über naturkräftige starrsinnige Völker, ehe der ebene Boden für neue Schönheit gewonnen ward. Als aber die stilleren Tage gekommen, in denen sich die neue geistigere Schöne ausbilden konnte, verläugnete sie auch hier ihren Ursprung nicht, und kehrte, wie von Anfang an das Heilige geknüpft, auch immer wieder zum Heiligthume zurück, um ihre seligsten Gaben dahin zu spenden, wo sie sie bereichert wieder erhielt. Am spätesten entwickelte sich die Tonkunst; das frühere Mittelalter hindurch nur als Priestergesang, das heilige Wort umhüllend mehr als

verklärend; erst gegen Ende des Mittelalters, eine Ahnung kommender Ueberschwänglichkeit, drängt sich der Tongeist zu immer selbständigerer Bedeutung, bis die Reformatoren sowohl dem Volks- und Zeitsinne nachgebend als dem Geist der Töne selbst gehorsam, die höchste Kunst begründeten: den Volksgesang, der zugleich heilig war. Diese neue und letzte Kunstgestalt ergriff vorzüglich das deutsche Volk, zugleich Schöpfer und Empfänger des Kirchengesanges der Gemeinde; weder Italien noch Spanien noch irgendwo die Romanen, am wenigsten in der römischen Kirche, haben diesen Gemeindegesang ursprünglich gehabt; sie haben ihn auch jetzt nicht, außer wo römische Gemeinden zwischen evangelische gesäet sind, wo sich seit etwa hundert Jahren ein Nachbild evangelischen Gesanges, vom deutschen wenig verschieden, gebildet hat.

Es ist bekannt, wie von der Zeit Luthers bis in die Mitte des vorigen Jahrhunderts in Deutschland eine Uebung des heiligen Gesanges bestanden hat, welche durch mancherlei Erscheinungen hindurch und ungeachtet mancher Wandlung der Zeiten doch im Ganzen segensreich und anerkannt wirkte, weil sie ein Gut war, das dem ganzen Volk angehörte, das ihm eigenthümlich, von ihm vorzüglich gehegt, von keinem anderen gleichmäßig erreicht worden ist. Sein Entwickelungsgang zeigt, wie innig er dem Bewußtsein unseres Volkes verwachsen, wie wesentlich er einem Bedürfnisse desselben entsprach.

Die ersten funfzig Jahre seit Erneuung der christlichen Lehre sind die Schöpfungszeit deutschen evangelischen Gesanges. Das einfältige Volk trat ein in die ihm wiedergewonnene Kirche, es brachte seine unschuldige Stimme mit, sie dem Heiligen zu vermählen, es trat heran zum Altar, sich mit singendem Gebete des königlichen Priesterthums würdig zu zeigen das ihm verheißen war. — Dieser Zeit des ersten mehr natürlichen Aufschwunges folgte die künstlerische Erhebung, welche die andere Hälfte jenes Jahrhunderts bezeichnet. An ihr nahm Fürst und Bürger, Gelehrter und Natursänger mit gleichem Eifer Theil,

und fremde Völker erkannten dem unseren den ersten Preis zu, sobald die allgemeine Bildung des Gesanges und der kirchlichen Uebung desselben in Frage stand. Die nächstfolgenden Jahre bis zur Mitte des siebzehnten Jahrhunderts haben ungeachtet der jammervollsten Zerrüttung aller äußeren Verhältnisse in unserm Vaterlande dennoch dem kirchlichen Leben und Gesange keine Vernichtung bringen können; vielmehr ward, wie der fromme Glaube allein der trostlosen Gegenwart vergessen machte, auch damals im kirchlichen Gebiete eine neue Stufe der Kunst gewonnen, welche obwohl in kleinlicher Verkünstelung oftmals dem wahren Ziele entfremdet, dennoch durch Vervielfältigung der Kunstmittel, sowohl dem Künstler als dem Volke ersprießliche Gaben brachte. — Als sich unser Volk aus jenem Verfalle erholt hatte, entwickelte sich von der Zeit des großen Churfürsten bis auf Friedrich den Großen eine neue Blüthe, die von jener ersten weit verschieden, doch ihr innerlichst verwandt war: denn die sogenannte pietistische Zeit mit ihrer herzlichen Frömmigkeit und häuslichen Andacht erneute vieles, was aus den ersten evangelischen Zeiten fortklang, und ging selbst in ihren Aenderungen und Umwandelungen nicht weit aus dem Kreise der Kirchlichkeit. Wie sehr noch damals die kirchliche Musik dem Volke theuer war, das sagen uns gleichzeitige Zeugnisse, das beweiset auch die Erscheinung des höchsten Tonmeisters Sebastian Bach, dessen tiefsinnige, den heutigen zuweilen unverständliche Dichtungen von seiner Gemeinde und seiner Zeit mit Entzücken vernommen wurden. — Daß sein frommes Streben nicht mehr nachwirkte, als es geschehen, ist eine Schuld der nächstfolgenden Zeit, welche die heutige zu vergüten trachtet. — Nach den Zeiten Friedrichs des Großen, da die Welt sich umzugestalten begann, und von allen Seiten die Anforderungen des neuen Weltverstandes hervortraten, die Gebäude des Mittelalters zu zerbrechen, als gleichzeitig die gewaltigsten Erhebungen der Wissenschaft und die ersten krankhaften Bewegungen des neueren Staatslebens ein-

traten: da ward der Raum verengt, auf welchem bisher die stille Genügsamkeit frommer Ahnen ihre Entfaltung gewonnen, ihre schönsten Werke geschaffen hatte. Der Rationalismus, welcher gleichzeitig gegen Kirche Schule und Staat gerichtet, mit gewaltiger schneidender Hand die todte Ueberlieferung zu bekämpfen sich anschickte, störte auch die Fortbildung des kirchlichen Lebens der Gemeinde. Er konnte sie nicht vertilgen, und selbst ohne die Gegenwirkung der romantischen Litaratur-Schulen wäre das innerste Bedürfniß wieder erwacht, welches mit leiser Erinnerung an eine bessere Vergangenheit das Volk und die Gemeinde belebte, um eine neue Gestaltung der Kirche zu erwerben.

Dennoch hat — wer möchte es läugnen? — das Uebergewicht jener verständigen Strebungen neuer Weltlichkeit der naturgemäßen Entfaltung sowohl der Kirche als der heiligen Kunst geschadet. Und wollte man die weite Verbreitung der Kunst und Wissenschaft in unsern Tagen von mehr als einer Seite günstig nennen, so würde doch auch eingestanden werden müssen, wie sich mit jener Verbreitung eine Gleichgültigkeit und Lauheit eingefunden, die der wahren Erhebung des Geistes entgegensteht. — Denn es ist sichtbar, wie bei außerordentlicher Empfänglichkeit und Bedürftigkeit unserer Zeit nach höheren Gütern, nach sinnlichem und sittlichem Behagen, — bei der großen Erregbarkeit, die der Segen des langen Friedens zu erhöhen scheint, — bei der außerordentlichen Steigerung technischer Mittel, für die nächsten sinnlichen, wie für die höchsten geistigen Bedürfnisse — dennoch unserer Zeit die gediegene Einheit fehlt im Streben und Leisten, wie sie religiös suchend ohne Ziel, sittlich bewegt ohne Gediegenheit und Tiefe, in Zufälligkeiten zersplittert ihre Kräfte verschwendet an ein gemeintes Gut, dessen Grundlagen sie im eignen Herzen suchend gründlicher vorbereitet fände, als sie es von äußerlichen Hülfsmitteln erwarten kann.

Diese Irrungen treten nirgend offenbarer an den Tag, als

wo es sich um Erneuung der Kirche handelt. Alle Bestrebungen um Wahrheit, um vollkommne äußere und innere Gestaltung des kirchlichen Lebens gerathen auf einen Scheidepunct, der die Gemeinde zersplittert statt sie zu binden, so daß schon mancher redliche Protestant voll wehmüthiger Verzweiflung der Meinung zugeneigt ward, es sei doch friedlicher in der Einen streitlosen Kirche, welche das äußere Band der Gemeinde unwanksam festzuhalten wisse, indem sie innerhalb dieses äußerlichen Tempels die Verschiedenheit der Ueberzeugung unberührt lasse, das Bekenntniß schirmend, die Erkenntniß freigebend.

Freilich wissen wir, daß weder die Streitlosigkeit noch die Kirchlichkeit auf römischer Seite weit von unserer Weise verschieden sind, und erkennen auch dort die dunklen Mächte der Zeit wirkend, ja überwiegend. Doch ist ihr noch die Gewalt gegeben, die Gemeinde der Kirche näher zu verpflichten, theils durch die Mittel weltlicher Kirchenrechte, theils durch den gemüthlichen Reiz einer anregenden Liturgie.

Auf evangelischer Seite sind in unsern Tagen durch die Vermittlung eines erlauchten Beschützers der Kirche Versuche gemacht worden, eine Einigung und Festigung des evangelischen Kirchenthums zu Wege zu bringen. Es ist nicht bekannt geworden, ob neben den dogmatischen Verhandlungen auch der Liturgie, insbesondere der musicalischen, Erwähnung gethan ist. Ohne sie aber wird unserm Cultus ein bedeutender wo nicht der wesentlichste Theil fehlen.

Der alten Kirche eigenthümlich ist, wie ihr südlich-plastischer Charakter es fordert, die äußere Erscheinung, die verklärte Leiblichkeit, die körperliche Gestaltung des Heiligen. Diesem gemäß hat sie die christliche Malerei zu einer Höhe gebracht, welche von keinem evangelischen Meister jemals erreicht ist. Aus ihr und aus der früheren Blüthe der Tonkunst hat man den Schluß gezogen, daß ihr überhaupt die künstlerische Weihe eingeboren, daß diese ohne catholische Begeisterung un-

möglich sei. Winterfelds Forschungen erweisen, wie wenig jener Satz auf die Musik anwendbar sei, da diese eben ihre wahre Entfaltung erst seit und durch die Kirchenbesserung gewonnen habe; sie ist seitdem durch deutsche Meister, deren größter und bester Theil Evangelische waren, zu der heutigen Entwickelung gebracht. Denn die Musik entspricht dem geheimen unaussprechlichen Seufzen des Herzens, den unnennbaren Ahnungen einer anderen Welt, und ganz besonders dem deutschen Geiste, welchem jene Regungen angeboren sind. Dieß fühlte der theure Gottesmann, dem wir die Herstellung der Kirche danken, dieß klinget wieder in den himmlischen Liedern des seeligen Eccard, dem deutschen Raphael an Tiefe und Wonne, es klinget nach in den gothischen Domen unseres Sebastian Bach. — Selbst Klopstock, der gewaltige Meister des Wortes, sprach doch den Vorzug der Töne für die Andacht auf's Bestimmteste dahin aus, daß ihm der Gesang und die Orgel ein wesentlicherer Theil des Gottesdienstes scheine, als die Predigt. Dasselbe gilt von Luthers und Eccards Zeit; was Klopstock mehr sehnend aussprach, war damals in Wirklichkeit erfüllt, also zu einer Zeit die an Kirchlichkeit und gediegener Einheit des Lebens der unserigen weit voranstand.

Den Sinn jenes gewichtigen Klopstockschen Ausspruchs kann man auch also deuten: im Gesange ist zu verklärter Einheit verbunden, was im gesprochenen Worte zu verständiger Vielheit sich zerfället. Es ist ebenso natürlich als erweislich, wie weit verschiedener auch die beste frommste Predigt in ihren Wirkungen auf die Gemeinde einfließt, als der sinnlich-geistig zwingende die Herzen umstrickende Gesang. Dieses fühlen oftmals auch die Zweifelnden, Widersprechenden, der Kirche Entfremdeten, wenn auch nicht alle in gleicher Weise. Ist hier die Wirkung ungleich, so ist ein großer Theil des Verfehlten der Weise zuzuschreiben, wie die musicalische Liturgie oftmals geübt wird.

Zwar ist auch hier im Großen und Ganzen anzuerkennen,

wie auf evangelischer Seite der musicalische Gottesdienst wenigstens keinem anderen nachsteht und viele übertrifft; aber dieß ist ein zweifelhaftes Lob, weil überall die kirchliche Tonkunst von ihrer früheren Höhe gesunken ist. — Im nördlichen Deutschland, wo bis vor sechszig Jahren das Orgelspiel und der Gemeindegesang mit Liebe gehegt und in würdiger Ausbildung gehalten ward, weil alles Volk, Hohe und Niedere, mit Herz und Sinn für ihr Bestehen mitwirkten, — in denselben Landen, wo stehende Schülerchöre in den meisten Städten, kundige Organisten häufig angetroffen wurden, hört man gegenwärtig ziemlich allgemein die Klage, wie schwach es mit beiden zur Zeit bestellt sei, wie widrig oftmals Gesang und Spiel die Andacht stören statt sie zu heben. Dieß ist um so auffallender, da die technischen Mittel vervielfältigt und gesteigert sind und es weder an Kraft noch an Bedürfniß fehlt, das Bessere zu vollbringen. Erblicken wir nun in diesem Umstande einen der vielen Abdrücke des Zeitgeistes, der es nicht liebt in der Kirche zu weilen, so müßte diese Erwägung dem Freunde heiliger Kunst und lebenvoller Andacht niederschlagend sein, wenn keine Abhülfe möglich wäre und die Wiederbelebung des ächten evangelischen Gesanges unausführbar schiene.

Die heutigen Bemühungen auf dem kirchlichen Gebiete, wie fern sie unter einander obstehen mögen, haben doch alle das eine Ziel, dem innersten Bedürfniß des Herzens einen Raum wiederzugewinnen, den die nächstvergangene Zeit fast verloren gab. Und treten die meisten jener neuen Strebungen verneinend auf, so ist ebenso unverkennbar, wie die redlich Strebenden nur das ihrem Herzen Ungehörige zu verneinen glauben. In dem Widerstreit der Meinungen unter sich und mit äußeren Gewalten steigert sich die Verneinung, und es scheint alle Bejahung in wogender Leidenschaft unterzugehen. Nur die bejahenden wirklichen Gestalten sind im Stande, dem Herzen die Genüge wiederzugeben, die es im Kampfe verliert. Es ist aber nichts Bejahendes als Glaube und Uebung der

Religion, deren Mittel und Körper nirgend zu finden außer in Bibel und Cultus. Ist nun die Bibel selbst in der ungetheiltesten gläubigen Schaar verschiedener Auffassung ausgesetzt, so bleibt als mächtigstes und einziges Bindemittel nur der Cultus stehen, und dieser ist für die Evangelischen der Gesang.

Er ist es im vollsten ungetheiltesten Sinne. Denn während die Herrlichkeit deutscher Baukunst meist nur älteren von Rom ererbten Kirchen angehört, und in unserer Zeit eine neue Erweckung derselben vielen unmöglich, den meisten gleichgültig, sehr wenigen ein Bedürfniß scheint; während die heilige Bildkunst selbst in römischen Kirchen mehr an Ererbtem zehrt und alles Neugeschaffene sich nur in Nachahmungen glücklicherer Zeiten bewegt: so hat sich dagegen in der flüssigsten aller Künste ein lebendigerer Trieb erhalten, dessen Entfaltung in dieser Zeit aus mehreren Gründen möglich scheint. — Zwar ist die Musik nicht minder als alle übrigen Künste verweltlicht, und diese Verweltlichung auch den gerühmteren unter den heutigen Kirchendichtern nicht fremd geblieben. Aber mitten unter den Wogen fremder Strömungen ist stehen geblieben das unantastbare Gut des evangelischen Chorals, an dessen Dasein selbst in der Entartung große Hoffnungen zu knüpfen sind.

Diese Entartung erscheint in einem großen Theile des nördlichen Deutschlands auf zweierlei Weise, die doch aus Einem Uebelstande quellen: die Kunst des Orgelspiels wird leichtsinnig behandelt und die Gemeinde singt schlecht, beides aus Verkennung der Größe des theueren Gutes, das uns die Reformation hinterlassen. Wie sehr diese Uebelstände der unbefangenen Andacht den Kirchenbesuch verleiden, ist bekannt und wird bestätigt durch die umgekehrte Erfahrung von solchen Gemeinden, wo sich durch fromm gehegte Ueberlieferung Orgel und Gesang in Ehren gehalten hat. So werden in Lübeck z. B. in den Hauptkirchen vier und zwanzig Knaben immerwährend als Stütze des Chorals gehört, und an der einleitenden Liturgie wie an der den Gottesdienst schließenden nimmt

Chor und Gemeinde so sehr Theil, daß selbst laue Kirchgänger und entschiedene Rationalisten dem zweistündigen Gottesdienste mit Theilnahme von Anfang zu Ende nachfolgen. Aehnliches wird aus Bremen berichtet, und aus mehreren Städten in Thüringen und Sachsen. Hierdurch wird auch der Werth des Orgelspiels anerkannt, und so halten jene Gemeinden etwas auf die Ehre, einen tüchtigen Organisten zu besitzen. — Dagegen stimmt die Schwäche des Orgelspiels, die Lauheit und Unreinheit des Gesanges auch andächtige Gemüther so sehr herab, daß das gesprochene Wort der Lehre nicht immer im antwortenden Herzen empfangen wird. Leider sind dieß die häufigeren Fälle. Uebereinstimmend ist die Klage der Verständigen und der Gläubigen, daß dieser nur zu verbreitete Zustand der Liturgie das Gemüth erkälte.

Es ist möglich, den früheren glücklichen Zustand, wenn auch nur allmählig, wieder herzustellen; dazu bedarf es eines ernsten entschiedenen Willens und der Einsicht in das was Noth thut. Zwar möchte wohl Mancher es räthlicher finden, diese Erneuung dem Bedürfnisse und der Selbstthätigkeit der Gemeinde anheimzugeben. Hiergegen aber spricht die ziemlich allgemeine Lauheit und Entfremdung von allem Strengkirchlichen, welche so wenig in Widerspruch steht mit den neuesten Sectenbewegungen, daß sie zum Theil deren Ursache genannt werden darf. Deshalb ist eine Mitwirkung der Behörden wünschenswerth, welche um keinen Widersinn zu wecken, möglichst milde und zwanglos auftreten, und doch darum nicht minder energisch wirken müßte. Sie ist nur möglich, indem sie an den heutigen Zustand anknüpft und zugleich die Erinnerung an das Vergangene festhält, um es an der Stelle des Entarteten zu beleben.

Der heutige Zustand ist eine verweltlichte Theilnahme und Betheiligung aller Stände an der Musik. Unrecht würde man thun, wenn man diesen weit verbreiteten Drang nur als sinnliche Weichlichkeit betrachten wollte. Vielmehr ist, so sehr sich

auch niedere Elemente einmischen mögen, doch dem tieferen Blicke unverkennbar, wie diese Kunst nach dem Abblühen der plastischen und neben der Uebersättigung an poetischen und theatralischen Genüssen als die letzte geblieben ist, in deren Preis sich die verschiedensten Gemüther, so weit sie überhaupt künstlerischer Erregung bedürfen, begegnen und vereinigen. Die Verinnigung des Lebens, das tiefste Ergebniß evangelischen Christenthums, treibt eben zu dem Puncte der schönen Kunst hin, wo alle Aeußerlichkeit greifbarer Gestalten schwindet, um der Seelengenüge unendlichen Raum zu gewähren. Sei es daß der Leichtsinn sich mit leichteren Gaben genügen läßt, so ist doch nicht zu läugnen, daß dem leichteren wie dem tieferen Gemüthe ein inniger Gesang gegenwärtig mehr Befriedigung gibt, als die Betrachtung glänzender äußerlicher Kunstwerke.

Mit dieser Verbreitung der Tonkunst ist eine Verfeinerung der Sinne verbunden, welche vor rohen unharmonischen Tonsätzen und schlechter Ausführung zurückbebt: technische Reinheit ist selbst dem Unerfahrenen Bedürfniß geworden, und ihr Anspruch tritt mit und ohne Bewußtsein so sehr hervor, daß eben darum der gewöhnliche Kirchengesang so Vielen verleidet ist. Hier könnte an ein gegenwärtig gegebenes Muster z. B. Lübecks mit Leichtigkeit angeknüpft werden, indem reiner Gesang zu reinem Spiele nicht allein die Hörenden ergreift, sondern auch die Gemeinde richtig mitzusingen reizt und zwingt. Ohne technische Reinheit fehlt die Handhabe, mit welcher das Kunstwerk wirken soll; durch sie wird unwiderstehlich die Wirkung erzeugt, welche der Künstler oder der Geist der Töne bezweckt. — Neben dieser technischen Seite, welche auf allen Stufen unerläßlich ist, und gewissermaßen aus ihr erhebt sich die ideale Forderung, daß der Gesang auch durch sich selbst, durch den Geist seiner Tonschritte und Verbindungen, bedeutungsvoll und kirchlich sei. Wenn die Gemeinde eine Zeitlang gewohnt sein wird, technisch gelungenen Chorgesang anzuhö-

ren, so erwacht in ihr selbst ein Sehnen nach inhaltvollerer Schönheit als das heutige Chorsingen gewöhnlich bietet. Alle Choralbearbeitungen nach Sebastian Bach stimmen darin überein, in leichteren dem gemeinen weltlichen Wesen verwandten Gängen sich zu ergehen, und auf die Dauer wird dieß auch dem Unkundigen offenbar. Hier tritt uns das Verdienst des tiefsinnigen Forschers entgegen, der zu der Wiedererweckung des evangelischen Kirchengesanges die gründlichsten und unentbehrlichsten Vorarbeiten gemacht hat: Winterfeld spricht selbst in der Widmung seines Werkes an den König von Preußen als Wunsch aus, was das stille sehnende Bedürfniß der evangelischen Gemeinde ist: die Wiederbelebung des Gesanges wie zu Prätorius', Haßlers und Eccards Zeit ist es, worauf unsere Hoffnung gerichtet, wodurch wir Heilung der erkrankten Kirchenmusik erwarten dürfen. — Die Wirkung jener Gesänge ist, wie uns lebendige Erfahrungen gelehrt haben, bei Kundigen und Unkundigen dieselbe: ein kaum geahnter Himmel von heiliger Schönheit thauet hernieder, ergreifet das Gemüth unzweifelhaft, vereinigt die in Verstand und Glauben Widerstrebenden. — Denn dieses ist das Bedürfniß, welches unsere zerflatterte Zeit mit jener ernsten verbindet, und beide in unbewußtem Verständnisse nähert: das Bedürfniß heiliger Schönheit, in welcher vereinigt erscheine die ächte Tiefe gläubiger Empfindung und die künstlerische Vollendung sowohl der Tondichtung als ihrer lebendigen Ausführung. Keiner Kunst kann diese vollendete Vereinigung zu heiliger Schönheit eher gelingen, und mit geringeren äußeren Mitteln, als der Tonkunst. Bemüht man sich um deren Wiederbelebung, so genügt man dem doppelten Bedürfnisse, der Kunst selbst höhere Bahnen anzuweisen und der Kirchengemeinde eine Erbauung zu gewähren, welche dem ganzen Volke zu Gute kommt.

Von allen deutschen Staaten hat seit Jahrhunderten keiner wie Preußen die Aufgabe gefühlt, durch sittliche und geistige Bildung dem Volke die höchsten Güter entgegen zu bringen,

und hiemit die wahrste Aufgabe der evangelischen Kirche zu erfüllen, deren Hort und Schutz es ebendeshalb geworden ist. Nirgend scheint auch der Boden günstiger, jene Erneuung heiligen Gesanges zu begründen, als eben in Preußen, das seit einigen Menschenaltern für allgemeine Volksbildung mehr gethan hat als die meisten christlichen Völker. Hat es zu diesem Zwecke bedeutende Opfer nicht gescheut, so haben sich diese reichlich gelohnt in den Jahren der Bedrängniß wie in den späteren der Wiedergeburt. Preußen würde, wenn es auch hierin als Muster voranginge, dem eigenen Volke wie allen verwandten, die seine Stimme hören mögen, eine große nachwirkende Gabe schenken.

Bisher ist für die wahrhafte Bildung auf unserem Gebiete von Seiten des Staates nur wenig gethan. Während die bildenden Künste in und außer Deutschland mächtiger Unterstützungen genießen, welche zum Bedürfnisse der Völker in keinem Verhältnisse stehen, während Gewerbe und Naturwissenschaften sich glänzender Beförderung erfreuen: ist die Tonkunst, welche ihrer Natur und heutigen Bedeutung nach dem Volke die wertheste Gabe sein müßte, am meisten untergeordnet angesehen und behandelt. Das pariser Conservatorium erfüllt nur den Zweck, einem kleinen Theil des Volkes künstlerisch Gefeiltes zu bieten; das prager Conservatorium, obwohl zum Theil auch kirchlicher Kunst zugewandt, erreicht diese nur unvollkommen, weil die Theilnahme des Staats geringe und im catholischen Lande der Boden überhaupt hiefür nicht günstig ist; das leipziger ist ausschließlich fast dem Weltlichen zugewandt, doch sind seine Erfolge in Beförderung des Orgelspiels bedeutend und anerkannt. Was sonst an königlichen Höfen auf die Beförderung der Oper verwandt wird, umgibt den Thron mit dem heiteren Glanze, der ihm angemessen ist, kommt aber nicht dem ganzen Volke zu Gute, sondern nur einem sehr kleinen Theile desselben; und doch würde ein Geringes von jenen Summen, welche der weltlichen Freude beschränkter Le-

benskreise gewidmet sind, zur Förderung eines großen volksmäßigen Unternehmens dahingegeben, segensreich dauernd und allgemein wirken können. Es würde, sobald der Staat die Obwaltung übernähme, die gewaltigste Kunst der Gegenwart als wesentliches Bildungsmittel in den Volksunterricht eintreten und auf diesem Wege dem Volke zugleich Freude und Erbauung gebracht werden.

Wenn dieses auch schon jetzt in evangelischen Landen hie und da geschieht, und sich eine wenigstens beginnende Theilnahme des Staates schon wirksam erwiesen hat, so ist das doch nirgend in so umfassender und gründlicher Weise geschehen, daß eine nachhaltige Wirkung zu erwarten stände. Zwar haben sich, wie man vernimmt, namentlich in Preußen schon hie und da Privat-Gesellschaften gebildet zu dem Zwecke, dem Kirchengesange durch persönliche Wirksamkeit, durch fromme Hingebung und gründliche Thätigkeit zu helfen; auch dieses nicht ohne glücklichen Erfolg. Aber solche Gesellschaften stehen vereinzelt; sie haben, zumal bei jetzigen Verhältnissen, nicht den Einfluß, über ihren Wirkungskreis hinaus ein allgemeines Streben zu entzünden. In Hannover, Meklenburg, Holstein bestehen, so viel uns bekannt, solche Gesellschaften nicht; und zudem ist das musicalische wie das kirchliche Leben in den genannten Ländern nicht von der Art, daß gegenwärtig ein Drang von Innen heraus, eine selbstthätige Erhebung der Gemeinde, zu erwarten wäre. Wenn hier auch nur ein geringer Beitritt des Staates hinzukäme etwa in der Art, den Choralgesang in den Schulen genaueren Bestimmungen zu unterwerfen, und die Organisten außer zu gutem Spiel auch zur Mitleitung des Gesanges zu verpflichten. In den meisten Gemeinden ist Organist und Schulmeister Eine Person; um so eher müßte es selbst bei schwachen Kräften gelingen, eine Erhebung zu bewirken, sobald gesetzliche Bestimmungen, wenn auch zu Anfang möglichst gelinde, dem unsicheren Zustande hülfreich zur Seite ständen. Jeder Zutritt des Staates hat, man führe auch dagegen

an was man wolle aus England und anderen Ländern — er hat immer die günstige Folge, ein geregeltes und dem Schwachen förderliches gemeinsames Arbeiten zu erwirken; was ohne staatliche Einwirkung bisjetzt zuwege gebracht ist, ist nicht geeignet, jene Meinung zu erschüttern.

Die gegenwärtig in's Unendliche gesteigerten und vervielfältigten äußeren Mittel, die gebesserte Methodik und die mannigfaltigere Bildung des Schullehrerstandes erlauben, selbst größere Erfolge als zur Reformationszeit zu hoffen, sobald ein bestimmter dem heutigen Bedürfnisse angemessener Plan gefunden und ausgeführt sein wird. Denn es ist jetzt so leicht, durch den Notendruck das Gewünschte in unbemittelte Hände zu bringen, daß es nur einer besonnenen Redaction bedarf, um die verklungenen Töne zu beleben, deren Wiedergeburt der kirchlichen Kunst wahrhaft Heil bringen wird. — Fürchtet man dagegen, daß Lehrer und Schüler, ohnedieß durch mancherlei gesteigerte Forderungen überhäuft, zu einer neuen anspannenden Arbeit weder Lust noch Kräfte haben möchten, so tritt ebenhier die gesteigerte Methodik erleichternd, den Weg verkürzend ein, und nur im Anfange dürfte ein Schwanken, eine Unzulänglichkeit statt finden, bis sich durch Berathung kundiger Obwalter die Hauptpuncte des zu Leistenden und der Methodik festgestellt hätten. Wie dieses möglich, versuchen wir in dem Folgenden darzustellen.

Damit überall im Lande kundige Organisten und Sanglehrer anzustellen möglich sei, bedarf es eines Gesetzes, daß Niemand eine solche Stelle antrete, ohne vor einer königlichen Prüfungsbehörde geprüft zu sein; und dieses ist selbst ohne ein Conservatorium zu besitzen ausführbar. — Durch jene Bestimmung aber werden die Wahlrechte der Gemeinden nicht geschmälert, sondern nur wie in den übrigen Schulfächern die Wahl an eine gesetzliche Bedingung geknüpft. — Solche Prüfungsbehörden können in den Seminar-Städten eingerichtet werden, welche insgesammt durch eine Centralbehörde der

Hauptstadt zu leiten sind. Die einfachste Zusammensetzung solcher Behörden würde diese sein, daß ein der Tonkunst kundiger Prediger, ein technischer Musiker mit Schulbildung, ein Regierungs-Commissair und ein Präsident dieselbe bildeten.

Die Prüfung selbst würde gesetzliche Pflicht für alle Organisten und Musiklehrer, öffentliche und private. Daß unter den Letztgenannten so viele ohne alle wissenschaftliche Bildung eingedrungen sind, hat dem sittlichen Segen der Kunst unendlichen Abbruch gethan; diesem Uebelstande ist nur durch Staatsaufsicht im Interesse der Regierten abzuhelfen. Es kann einfach zur Bedingung gemacht werden, daß Niemand als durch gesetzliche Prüfung berechtigt sei, Privat-Unterricht in der Musik zu geben. Aus den Ergebnissen der Prüfungen würde sich eine dreifache Abstufung ableiten lassen:

1. Wer nur auf einem Instrumente unterrichtet, hat nicht das Recht, selbständige Concerte zu unternehmen.
2. Wer auf mehreren Instrumenten, worunter das Clavier unerläßlich, unterrichtet und Lehre und Leitung des Gesanges übernehmen kann, hat das Recht, selbständige Concerte zu unternehmen.
3. Wer die Prüfung als Organist bestanden, mit welcher selbstverständlich Gesanglehre und Clavierspiel verbunden ist, hat außer dem erstgenannten Rechte auch das Recht, öffentliche Gesangschulen zu errichten, und Anspruch auf Unterstützung oder Beförderung.

Die besondere Anordnung der Prüfung läßt sich auf folgende Puncte bestimmen. Allen Classen gemeinsam ist die Pflicht, in der allgemeinen Musiklehre und im Generalbaß erfahren zu sein. Für die untere Stufe genügt sodann eine Probe der Leistungen auf dem gewählten Instrumente, welche in drei Theile zerfällt:

1. ein eingeübtes Musikstück fehlerfrei vorzutragen;
2. ein leichteres oder schwereres der neueren Schule vom Blatte zu spielen;

3. ebenso ein leichteres der älteren Schule.

Die Lehrer der Mittelstufe, welche sich berufen fühlen außer dem Instrumental-Unterricht, der mindestens zwei Instrumente umfassen muß, auch die Leitung des Gesanges zu übernehmen, müssen außer den erstgenannten Kenntnissen einige Kenntnisse von der Geschichte der Musik mitbringen, sodann die Gesangskunst theoretisch studirt haben, und endlich technische Kenntniß des Orchesters nachweisen. Die Instrumental-Probe namentlich am Clavier ist auf dieselben Forderungen wie die der unteren Stufe gegründet. Außerdem ist noch erforderlich: eine Probe des Gehörs und der sittlichen Haltung bei der Gesangs-Direction.

Die Prüfung des Organisten stellen wir mit Absicht als die höchste Stufe auf, welche die meisten Berechtigungen gebe, weil die ernstere Färbung der Studien wie das gesetzliche Maaß der Leistungen eine Grundlage bereiten, auf welcher allein dem geistigen Bedürfnisse des Volkes genügt werden kann. Von ihm muß die theoretische Prüfung erweisen, daß er außer der allgemeinen Musiklehre, dem General-Basse, der Geschichte der letzten Jahrhunderte, auch insbesondere die Fugenlehre und die Compositionslehre kenne; das letztere kann eine schriftliche Uebung an einem gegebenen Choral anschaulich machen. Die practische Prüfung muß darlegen:

1. daß er einen wohlgeübten Choral, eine Choralfiguration, ein Orgeltrio und Orgelfuge fehlerfrei vorzutragen im Stande sei, wobei eine bachische Composition unerläßlich;
2. daß er ein leichteres neues oder altes Orgelstück vom Blatte verständlich vortrage;
3. daß er mit einem gegebenen Sänger-Chore innerhalb einer Stunde einen Choral von mittlerer Schwierigkeit richtig rein und schön einübe.

Nur diesen Geprüften der dritten und höchsten Stufe wird die Erlaubniß einzuräumen sein, in der Kirche Aufführungen zu

veranstalten. Von ihnen ist dann zu hoffen und zu verlangen, daß sie dem Kirchengesange diejenige Richtung geben, welche allein fähig ist, der Liturgie jene heilige Schönheit wieder zu gewinnen, die sie verloren hat. Dieses ist am einfachsten dadurch zu bewerkstelligen, daß ein Schülerchor während des ganzen Gottesdienstes den Gesang der Gemeinde mitsinge. Hier lassen sich zur Erhöhung des Dienstes und zur Erbauung der Gemeinde mannigfache Abwechselungen in den Gesang bringen; wozu der Reichthum älterer Choralbearbeitungen (von Eccard bis Bach) den erwünschten Grund bietet: es kann ein- oder mehrstimmig gesungen, auch wohl (nach dem Muster weniger heutigen Gemeinden) abwechselnd ein Vers von dem Chor, ein anderer von der Gemeinde vorgetragen werden. Dieses und noch Größeres ist einem tüchtigen Organisten möglich, wenn er vom Prediger auch in der Art unterstützt wird, daß dieser vorzugsweise die älteren Kirchenlieder aus der vorgellertschen Periode singen läßt; denn diese älteren sind außer dem tieferen Texte auch darin dem Volke willkommener, weil sie alle auf faßliche volksmäßige Melodien gedichtet sind, die in's Herz dringen; während die nachgellertschen Lieder zu ihrer Verstandeskälte noch die Unsingbarkeit hinzubringen, welche sie dem Volke entfremden und der Kirchenfeier ungünstig machen. — Auch die Wiederkehr der größeren Festgesänge und des Oratoriums als ächt evangelischen Kunstwerks ist auf diesem Wege zu bewerkstelligen: jene heiligen Lieder würden der Kirche und dem Volke zurückgegeben, für die sie geschaffen sind, und nicht wie jetzt (ungeachtet des kirchlichen Locales) nur einem kleinen begüterten Theile des Volkes geboten werden.

Das Personal solcher Schülerchöre beizubringen ist auf verschiedene Weise möglich. Theils die niederen Elementar- und Armenschulen, theils die Bürger- und Gelehrtenschulen bieten in den meisten Städten, ja selbst auf dem Lande genügende Auswahl. Oftmals wird es erwünscht sein, den ganzen Chor oder einzelne der Sänger zu besolden. Dieses kann aus

städtischen Mitteln, aus besonderen Concert-Aufführungen, aus einem Solde für Grabgesänge u. a. Mitteln geschehen. In Lübeck genießen die Chorsänger besonderer Begünstigungen im Schul-Unterricht, in Lüneburg bestanden bis 1826 verschiedene Cassen, aus denen die Schülerchöre förmlich besoldet wurden: war die Summe auch gering, so erhielt sie doch die Reihen vollzählig. — Besonders wirksam möchte auch dieser Weg erscheinen, daß namentlich in größeren Städten aus allen Singschulen — besonderen oder mit anderen Anstalten verbundenen — die Besten und Regsamsten zu der Ehre ausgeschieden würden, im Kirchenchore zu wirken. — Außerdem kann vorzüglich mit Rücksicht auf unbemittelte Chöre ein normales Choralgesangbuch veranstaltet werden, wozu die Regierung entweder durch Befehl einer Preis-Concurrenz oder durch Empfehlung und Ankauf vorhandener guter Sammlungen mitwirken mag. Für jenen ersten Fall, daß eine Preis-Concurrenz für ein gutes Chorbuch beliebt würde, ist unerläßlich, daß das beabsichtigte Buch

1. alle gangbaren evangelischen Melodien vollständig enthalte, und so, daß sie aus der Oberstimme allein auch singbar seien;
2. daß es vier gedruckte Stimmen enthalte;
3. mit besonderer Berücksichtigung der bachischen und vorbachischen Periode abgefaßt sei, weil diese allein den kirchlichen Character trägt.

Wird der genannte Plan mit Energie ergriffen, so darf man erwarten, daß innerhalb fünf Jahren der evangelische Gesang sich wesentlich gehoben habe; nach zwölf bis funfzehn Jahren darf man sich der Aussicht hingeben, daß die überwiegende Mehrzahl aller Musiklehrer und Organisten durch die Prüfungen gegangen sind, wovon die Ergebnisse dem nächsten Menschenalter zu Gute kommen, wenn sie für die ersten Jahre auch unscheinbar sein mögen. Aber schon von Anfang wird sich die erhöhte Theilnahme der Gemeinde kund geben, wenn ihr die

gebesserte Liturgie entgegen gebracht wird. — Daß sie allein diese Sorge übernehme, ist aus oben angeführten Gründen nicht zu erwarten; auch war es nicht einmal zu Luthers und Eccards Zeiten so, denn auch damals freute sich der Kirchengesang mächtiger Unterstützung der Behörden, und schon zu Eccards Zeit kommen besoldete Sänger vor.

Die bedeutendste Unterstützung des gesammten Musikwesens wäre die Errichtung eines Conservatoriums, welches die weltliche und geistliche Musik gleichmäßig, jedoch mit vorwaltender Pflege der letzteren, hegte und in der Weise einer Hochschule der Kunst alle Fächer derselben theoretisch und practisch umfaßte. Da wir über diesen Plan im Vorigen unsere Wünsche ausgesprochen haben, so wenden wir hier noch einmal den Blick zu den Organisten zurück, und zwar zu deren äußerer Stellung. Sie kann verbessert werden durch Erhöhung der Rangstufen, Verleihung von Titeln, oder durch Gehaltsverbesserungen, Gratificationen; bei den regierungsseitig zu ertheilenden Aemtern auch durch stetiges Avancement. Die Summen welche hiezu erforderlich, können nicht als Verschwendung erscheinen, wenn man einerseits den wahren Gewinn von dieser Ausgabe in's Auge faßt, andererseits die bedeutenden Unterstützungen vergleicht, die für alle übrigen geistigen und künstlerischen Bedürfnisse verausgabt werden, denen die Musik — so wenig sie es verdient — äußerlich immer nachgestanden hat. Mit einem jährlichen Zuschusse von einigen Tausenden für jede Provinz (im preußischen Königreiche) könnte von dem vorhin Vorgeschlagenen sehr Vieles geleistet werden. Wahrscheinlich werden sich dann auch die Gemeinden bewogen fühlen, ihrerseits beizusteuern soviel ihnen möglich, um tüchtige Organisten zu besolden. In vielen norddeutschen Städten sind die noch vor funfzig Jahren bedeutenden Gehalte meist gekürzt, so daß ein Bewerben und Wetteifern nicht mehr in dem Maaße stattfindet. Zu Lüneburg war z. B. noch im Jahre 1810 eine Organistenstelle welche 300 Rthlr. eintrug — jene Summe,

die damals und vor sechszig Jahren weit mehr bedeutete als jetzt, ist gegenwärtig auf 100 Rthlr. gekürzt. Wohlbekannt ist freilich, daß das Geld allein es nicht thut, und daß an unserem gesunkenen Organistenthum weit mehr die eigene schwache Gesinnung, die innere Unwürdigeit, die Furcht vor tieferen Studien die Schuld trägt als Hunger und Kummer, und umgekehrt daß ein hungriger mißkannter Künstler oftmals in reiner Menschlichkeit gelebt und gewirkt hat. Aber dieß sind nicht die Maaßstäbe, nach denen das Allgemeine zu messen ist. Zu Luthers, Prätorius', Eccards Zeit hatten die Gemeinden und Behörden Geld genug, um die kleine Steuer für Herzens- und Kirchenbedürfnisse zu leisten, und hielten ihre Sangmeister auch äußerlich in Ehren; durch jene Kürzungen aber, deren noch weit mehrere bekannt, hat die Orgelkunst nicht gewonnen. Solche Beispiele zeigen wie wünschenswerth der Beitritt der Regierung ist, wenn es überhaupt wichtig ist, für die Kirchenmusik etwas Größeres zu wirken.

Daß es aber wichtig sei, ist unter den Kundigen kein Zweifel mehr. Dem täglichen Treiben in der Musik, dessen Wirkung oft schlimmer, wenigstens nicht minder entsittlichend auftritt als schlechte Bücher — dem entnervenden frechen Spiel mit edlen Kräften, kann nicht anders entgegen gewirkt werden, als indem man das Gute und Wahrhafte in's Leben ruft oder das unsicher Bestehende fördert. Die Erfolge, welche Mainzer in London mit der Bildung des Volksgesanges errungen, deuten auf die Möglichkeit der weitesten Verbreitung durch Willenskraft: wäre hiezu die Bahn in Deutschland gebrochen, so würde nicht blos der Kirchengesang, sondern der geistige Genuß des Volkes in allen Lebenskreisen wachsen. — Und mit den gegebenen Vorschlägen wird nicht die Musik in zünftigen Zwang geknechtet, sondern nur dem Verderben entgegen gearbeitet, welches durch leichtsinnige Behandlung in unkundiger Hand so leicht hervorgerufen wird. Daß diese Gegenwirkung in großem Maaße nachhaltig eintrete, dazu wünschen

wir die Mitwirkung des Staates und erleuchteter Staatsmänner. Auf diese Anerkennung als tiefes Bildungsmittel, die sie um ihres geistigen Gehalts willen vollkommen verdient, macht die Musik einen Anspruch, den ihr heutzutage Niemand bestreiten wird, als etwa die Bekenner einer Weisheit, die alles Geheimnißvolle bestreitet.

---

## 4. Wissenschaftliche Kunstlehre.

(A. B. Marx.)

Der größte Theil der Aufgaben, die wir uns in den vorigen Blättern gestellt haben, läuft in das Bedürfniß der Lehre zusammen, nicht mehr der einfachen technischen Lehre, sondern der höheren den ganzen Menschen im Kunstbereich durchdringenden, die man bald philosophisch bald ästhetisch nennt, überhaupt aber als wissenschaftliche bezeichnet. Eine solche Lehre muß, sobald sie systematisch gründlich erfüllt ist, sowohl dem Nichtkünstler der allgemeines höheres Streben empfindet, als dem Künstler der sich auf die Höhe der Zeit stellt, Aufschlüsse geben; sie wird, ohne deshalb die technische Gründlichkeit verlassen zu müssen, zwischen Künstlern und Gebildeten Vermittlerinn sein. Zwar sind practische und ideale Zwecke an sich nicht so leicht vereinbar, daß der strenge Einheitscharacter eines Buches nirgend dadurch verletzt würde, und deshalb nicht ganz unrichtig die meisten älteren Lehrbücher jedesmal nur Einem der genannten Zwecke zugethan: so stehen ausschließlich auf der einen Seite die technischen Lehren der niederländischen, römischen, venetianischen Sangmeister, die Generalbaß- und Fugenkünste des vorigen Jahrhunderts; ihnen gegenüber als ideale Versuche die Andeutungen bei Weber und Sulzer, spärlich genug, und unserem Zeitalter fast schon entfremdet. Und wenn auch dem Künstler allzeit eine besondere technische Lehre unentbehrlich bleibt, so kann doch auch er

sich heute nicht des Dranges und der Pflicht höherer Erkenntniß erwehren, die er nicht außer, sondern in der Kunst selbst suchen und bestätigen möchte. Endlich bedurfte auch die Technik in sich selbst der Reform, die Wissenschaft eben so sehr dieses neuen ihr bisher unzugänglichen Inhalts; beide begegnen sich in der großen Frage der Melodie: — und dieß ist es, was Marx sich als Ziel seiner theoretischen Arbeiten hingestellt hat. Da dieses das jüngste der wissenschaftlichen Systeme ist und sich in kurzer Zeit große Anerkennung erworben hat, so haben wir diesem besondere Aufmerksamkeit zuzuwenden; an ihm wird sich der allgemeine Standpunct wissenschaftlicher Musiklehre für unsere Zeit am leichtesten ermessen lassen, und zugleich offenbar werden, was uns noch fehlt, sei es als Unerreichbares oder als dereinst Erfüllbares. Zu dieser Erweiterung seiner Lehre haben wir um so mehr ein Recht, als der Verfasser selbst weder das Lehr- (Schul-) system abgeschlossen noch die eigentlich wissenschaftliche Lehre begonnen hat, auf deren künftiges Erscheinen er uns öfter verweist.

Die allgemeine Musiklehre desselben Verfassers, als dem elementaren Standpuncte angehörig, übergehen wir hier; nur dieses sei erlaubt zu bemerken, daß sie bei vielen Vorzügen und glücklichen Neuerungen doch des wichtigen Hörenlehrens entbehrt, dessen wir oben beim Gesangunterricht gedacht haben; nicht allein das Hörenlernen des Schülers, sondern auch die Kunst des Lehrers dabei läßt sich sicher genug auf Grundsätze bringen, um auch in's Schulbuch einzutreten; wie wichtig aber jene Lehre an sich sei, glauben wir im Vorigen nachgewiesen zu haben. — Da das zweite (größere) Werk des Verfassers die Gesammtbildung des künftigen Künstlers im Auge zu haben bekennt, so wäre auch hier ein Zusatz desselben Inhaltes nicht unerwünscht. — Wenden wir uns nunmehr zu diesem Hauptwerke selbst.

Von der Compositions-Lehre liegen bisjetzt drei Theile vor, deren erster die Elementarcomposition und die Be-

gleitung gegebener Melodien, der zweite die freie Composition, der dritte die angewandte d. h. auf selbständige Instrumente übertragene Composition behandelt. — Die beiden ersten Theile zusammen genommen enthalten die reine, die beiden letzten (der vierte noch unvollendet) sollen die angewandte Kunstlehre enthalten. Der Inhalt der ersten beiden begreift Alles, was frühere Systeme unter den Namen Generalbaß, Contrapunct, Fugenlehre, Harmonik abgesondert erläuterten, in eine Einheit zusammen gefaßt. Diese Einheit ist die künstlerische Gestaltung. Der Schüler soll von Anfang an in die Atmosphäre des künstlerischen Daseins eingeführt werden (1, IX); er wird sogleich auf Anschauung und lebendige That, auf fortwährendes Bilden eigner Gestaltung hingewiesen: jede Stufe sei eine Kunstform, jedes Beispiel, auch mit schwachen Mitteln in beschränktem Raume dargestellt, in seiner Art ein Kunstwerk! — Dieses Princip, das sich mit nie ermattender Lebendigkeit das ganze Werk hindurch bethätigt, ist der Nerv des Systems, das hiedurch die älteren Lehren wesentlich überschreitet. Um aber einen neuen Standpunct auch äußerlich hinzustellen, der das System als originales den älteren entgegen setzte, bedurfte es eines besonderen sichtbaren Lebenspunctes: dieser ist die Melodielehre.

Eine polemische Schrift, welche Marx ein Jahr vor der neuen Ausgabe seiner Comp.-Lehre gegen die Vertheidiger des älteren Generalbasses 2c. erließ (Die alte Musiklehre im Streit mit unserer Zeit. 1842), spricht vorzüglich diesen Mangel der älteren Systeme mit Leidenschaft aus, daß sie immer nur Consonanz und Dissonanz, Erlaubtes und Verbotenes gelehrt, zu fruchtbarem Schaffen aber nirgend angeregt hätten. Jene Schrift ist von ihrer schwachen Seite, der persönlichen Gereiztheit, angegriffen worden; wohl bedurfte es ihrer nicht, um dem besseren Systeme Eingang zu verschaffen — doch hat sie weit mehr dem Verfasser als seinen Gegnern geschadet, wie es sich oft ereignet bei ähnlichen Schriften. Im Uebrigen aber

treffen ihre Fragen und Postulate allerdings das Wesen der Kunst und die Bedürfnisse ihrer Lehre. Jene Polemik mit ihren trüben Persönlichkeiten ist nunmehr verschollen; hier genüge zu bemerken, daß die Lehre von der Melodie als Marx' Eigenthum muß betrachtet werden, und daß alle die unbestimmten Andeutungen, die sich etwa bei Marpurg, Nichelmann, Kirnberger ꝛc. finden, auf den Ruhm einer theoretischen Melodik keinen größeren Anspruch erheben dürfen als die rhetorisirenden Bemerkungen Sulzers oder die practischen, obwohl sonst nicht unebenen Versuche Reicha's. Hätten die Gegner jener Polemik nicht verschmäht, positive Data aus den vermeintlichen älteren Lehren zu geben, so würde sich der Mangel derselben als Theorien desto offenkundiger dargelegt haben.

Ein fühlbarer Uebelstand indeß in dem marx'schen Systeme ist dieser, daß immerfort die practische mit der theoretischen Lehre verschmolzen ist. An sich wäre dieß wohl nicht unmöglich, den rein wissenschaftlichen Gang mit der Entwickelung jugendlicher Lehre zusammen gehen zu lassen; in der That ist das Aecht-Wissenschaftliche auch das Verständlichste. Nach dem besonderen Gesichtspuncte aber, der sein System von anderen unterscheidet, hat Marx eine Folge der Materien gewählt, welche mehr dem übenden, arbeitenden Schüler als dem denkenden Kunstfreunde genügt. Der Ausgangspunct, das Irgendwo-Anfangen, müßte die ganze nachfolgende Construction bedingen. Alle positiven Disciplinen fangen von einem Gegebenen an: es fragt sich, welches das Erst-Gegebene (das absolute prius) sei. Wollte man sich damit genügen lassen, in der Jugend-Kunstlehre der wissenschaftlichen Deduction enthoben zu sein, so würden sich die Folgen dieses Mißgriffes doch irgendwo z. B. durch Unordnung oder Wiederholung der Lehrsätze, hervorthun; aber Marx selbst erkennt an, wie auch der Jugendlehre die Wissenschaft nicht entbehrlich sei (C.-L. 1, 2.). Also müßten wir mit dem Gewissesten, dem Unmittelbaren, der allgemeinsten Voraussetzung anfangen; diese müßte dann

alle künftigen Ergebnisse als Hintergrund in sich tragen, um durch nothwendige Categorien hindurch zum erfüllten Systeme zu gelangen. — Von dem Absolut-Ersten anzufangen ist keiner Wissenschaft möglich als der Logik; das reine Sein mit dem sie beginnt, ist die Voraussetzung aller positiven Wissenschaften, deren Reich erst nach jener Voraussetzung beginnt. Dieses vorausgesetzte Sein, mit einem bestimmten Inhalte erscheinend, ist das Urphänomen. Wie für die griechische Plastik die körperliche Gestalt der Ausgangspunct ist, für die Schönheit der menschliche Leib: so fragt sich in der Musik, wo ein ähnliches Erstes zu finden sei. Melodie oder Harmonie? fragte man früher. Für die Einheit eines Systems können nicht beide als geschiedene zum Ausgangspunct genommen werden; eins von beiden auch nicht, weil sie in ewige Wechselwirkung unauflöslich verkettet sind; es gilt, ihre Einheit zu finden. Während nun die älteren Musiklehren einseitig die Harmonie (das Ruhende, Substantielle) als Grundgewalt erkannten und von hier aus arbeitend viel Gutes, viel Verfehltes fanden, Manches ganz unberührt und unbegriffen ließen: so stellt Marx ihr Gegentheil an die Spitze: die Melodie (das Bewegte, Subjective) wird der Angelpunct des Systems, und auch hier bleibt mancher wichtige Punct unerledigt.

Nicht Melodie oder Harmonie ist das Erstgegebene in der Musik, sondern das Ununterschiedene, das Urphänomen der acustischen Reihe, welches bei M. erst gelegentlich als Hülfsmittel des zweistimmigen Satzes (1, 45) hinzu gezogen wird. Die acustische Reihe des ursprünglichen Duraccordes ist die Quelle der Naturmusik, welche durch subjective Beseelung zur Kunstmusik wird. Sie enthält außer ihr selbst auch schon das Element der Bewegung in sich, indem sie durch rhythmische Vibration die Urgestalt des Rhythmus, den Rhythmus der Zwei, ausspricht. — Das Urphänomen also hätte den Ausgangspunct bilden müssen, nicht: „die Tonfolge und ihre Arten“, womit M. das erste Buch be-

ginnt. Man kann erwidern, dieser strenge Gang gehöre eher der Musikwissenschaft; aber in mehrfacher Rücksicht ist derselbe Gang auch hier anwendbar. Manche wichtige Puncte, die späterhin entweder versuchsweise oder behauptet, als fester Lehrsatz, aufgestellt werden, bedürfen kaum der Erklärung und ergeben sich von selbst, wenn das Urphänomen den Anfang bildet. Von dieser Art ist die scheinbar willkührlich gewählte Durtonleiter, so wie die versuchsweise gefundene einfachste Theilungszahl Zwei (22. 25); die Behauptung, daß Tonica Anfang und Ende der Tonleiter, daß die Tonleiter die Bewegung zwischen der ruhenden Tonica sei, endlich daß der Grundton (die Tonica) natürlich den Schluß mache (194). — Wir hören oder dichten zu jeder einfachsten Tonfolge eine Tonica hinzu; jeder alleinstehende verbindungslose Grundton kündigt sich dem Gehöre als Tonica an: warum? wegen des Gesetzes der Urharmonie. Auch von eigentlich technischem oder practischem Interesse ist dasselbe Phänomen, denn auf ihm ruht das Gesetz, daß nur mit der Tonica im Basse geschlossen werden kann; denn wenn auch ein andrer als der Anfangston, so muß doch der Schlußton des Basses immer als Tonica klingend mit einem tonischen Dreiklange schließen. Der Schluß z. B. mit einem Quartsext-Accorde auf dem Grundtone ist unerträglich: unsere guten Alten rechneten diesen Accord zu den unvollkommenen Consonanzen d. h. halben Dissonanzen; in der ersten Ausgabe hatte das M'sche Lehrbuch unter Beisp. XIII einen solchen Schluß, den die zweite nun glücklich weggelassen — warum? dem Vf. mochte wohl einleuchtend geworden sein, daß sich dem uralten Tonica-Gesetze nichts abdingen lasse, und daß selbst ein so schönes Lied wie jenes Lindblad'sche einen unbefriedigten alle Kunst zerlösenden Eindruck gebe, wenn es mit der Quartsexte auf der Tonica schließe. — Mit dieser Lehre vom Tonicaschluß hängt eine andere zusammen, die wir bei M. ebenfalls ungern vermissen. G. Weber hatte bekanntlich einmal einen sehr rationalistischen Zweifel geäußert über die

Fundamentalität des Basses: jene Annahme, meinte er, den Baß Fundament zu nennen, nach ihm die Accorde zu berechnen, sei wenig mehr als Convention, und man könne die Zählung ebensowohl von oben, vom Soprane her, ausgehen lassen. Hier kommt es gar nicht auf ein Erstes, Vorberechtigtes an, was von beiden etwa früher dagewesen, das Obere oder das Untere ꝛc. sondern die Frage kehrt gradesweges zur Lehre vom Urphänomen zurück; aus diesem ergibt sich, daß jeder tiefere Ton einen höheren aus sich erzeugt, daß jeder höhere als Theil des tieferen zu denken, daß von zwei Stimmen jedesmal die tiefere als Erzeugerinn der höheren gedacht und empfunden wird, also jene Fundamentalität dem Basse nicht als conventionelles Merkmal zukommt, sondern etwas Wesenhaftes ist. Darum sind die Umkehrungen bedeutsamer als die Lagen d. h. es ist wesentlicher und wirksamer, wenn der Baß, als wenn der Sopran umgelegt wird.

Aus jenem Axiom, die Melodie als das Ursprüngliche (Alte Mus. 21. 152.) hinzustellen entsteht, wie es scheint in polemischem Eifer gegen die alte Schule, eine Auffassung der Harmonie, welche an Geringschätzung streift. Es ist als solle ihr ein künstlerischer Makel angeheftet werden, wenn es heißt: „die Harmonie ist die abstracte Vorstellung*) „von dem Zusammentreffen mehrerer Melodien in einem Zeit„momente," oder: „die Accorde sind nur die Räume, in „denen die Stimmen verträglich zusammen treffen;" — auch das Gleichniß der „Säule" gehört hieher. Was ist denn Begleitung, wenn nicht Harmonie? und der Begleitung ohne Fluch wird doch ein ziemlicher Theil des Werkes gewidmet. — Jene sonderbare Herabsetzung der Harmonie ist aber in der

*) Alte Musikl. 21. Anm. 3. — Comp.-L. 1, 214. 346. 347. 207. u. s. w. Wie wenn nun Einer sagen wollte: die Melodie ist „abstracte „Vorstellung von dem Nacheinander der Töne?" Marx würde antworten: ja, aber die meine ich nicht! — Und die Harmoniker ihrerseits würden dasselbe antworten, daß es ihnen nicht um das todte Gerippe zu thun sei.

That mehr eine scheinbare, und wie gesagt, nur in polemischer Betonung so ausgesprochen; wenn z. B. „Melodie und Har„monie die im Wesen einigen Gegensätze" genannt werden (1, VIII), so erhellt die Gleichbürtigkeit beider, die noch bestimmter erscheint in dem Gegensatze der „Harmonie als Na„turproduct" (Alte M. 21), wo stillschweigend die Melodie als Kunstwerk gegenübertritt. Ganz richtig: beide finden sich unentwickelt in dem Urphänomen, das die menschliche Kunstseele entwickelt. Die „im Wesen einigen Gegensätze" bethätigen sich außerdem innerhalb der M'schen Lehre häufig genug: die „Beziehung der Melodietöne zu einander" (Comp.-L. 1, 359) ist harmonischer, die Ausdehnung der Naturharmonien in Nonen- und Septimen-Accorde melodischer Natur. — Das Wahre an dieser Polemik ist, daß bei dem (jetzt veralteten) Streite, wem der Vorzug gebühre: dem vorzugsweise melodischen oder dem vorzugsweise harmonischen Kunstwerke? die Entscheidung auf Seite der Melodie fallen muß; wenn also die Frage ist, ob Kirnberger oder Rossini als Künstler vorzuziehen, so entscheidet die Kunst für den letzten. Unrichtig ist nur, (was auch M. berührt), wenn man diese Frage auf S. Bach, etwa im Gegensatz gegen Mehul, Cherubini oder Mozart aufwirft, da S. Bach bekanntlich neben seinen sogenannten harmonischen Kunststücken einen kleinen melodischen Schatz als Ueberschuß mitbringt, der ein halbes Jahrhundert voll Componisten überwiegt, und Niemanden unbekannt ist als den enragirten Harmonikern und unwissenden Dilettanten.

Den Hauptinhalt des M'schen Systems (als Lehre) bildet nun der kühne Satz: die Melodie ist lehrbar. — Das Streben, die Kunstlehre zur Erschöpfung zu bringen und durch das Reich der Erscheinungen zur Freiheit zu führen, welches seinem Wesen nach mehr philosophisch als practisch zu nennen ist, leidet auch an allen Mängeln menschlicher Erkenntniß eben so auffallend wie alle Philosophie. Alles menschliche Wissen

und Reden von übersinnlichen Dingen ist ewig approximativ, und neben den tiefsten Erschöpfungen des Wortes fluthet ein unendliches Meer des Seienden unerschöpflich unbegriffen. Den Zauber der Schönheit enträthselt Keiner: das Unnennbare, Unsägliche bleibt. Selbst der Lehrer, von dem man gewohnt ist, Gewisses zu vernehmen, nicht Verneintes, muß mit dem Geständniß des Ungewissen beginnen; und M. unterläßt nicht, jenes Gränzenlose als erste Bedingung der Kunst einzuschärfen, indem er oftmals erinnert: „ihr müsset eurer Seele abhorchen, „am rechten Ort, zu rechter Stunde, was da zu thun sei; — „ohne Liebe und Glauben kannst du kein Künstler werden" (Comp.-L. 478). Immer bleibt also das alte socratische: ἆρα διδακτὸν ἀρετή wie damals bei Plato unentschieden; und wir erkennen auf's Deutlichste, daß ein Theil der Melodie — vielleicht der beste — unlehrbar sei, oder nicht gänzlich lehrbar. — Nur das Princip der Bewegung, die Bedeutung der Kunstgesetze, also nur die Melodie an sich (αὐτὸ καθ' αὑτό) kann gelehrt werden, nicht die schöne Melodie; für dieses überwachsende Unnennbare gibt es nur Fingerzeige, keine Lehre.

Das Schrankenlose ist nicht zu lehren, alle Lehre und Lehrbarkeit beruht auf Schranken und Gesetz. Nicht beizustimmen ist daher der kühnen Neuerung, wenn der Verf. wiederholt einschärft, die „Bedeutung der Kunstgesetze" sei diese, daß keines absolut gelte, daß nichts absolut falsch und absolut richtig sei, vielmehr müsse man die Kunstregeln (Gesetz = Regel?) ihrem Wesen nach erkennen und anwenden, und es gebe keine feste Regel für den Künstler als sich in der „Vernunft der Sache einheimisch zu machen" (1, 14. 2, 558). Der wissenschaftliche Sprachgebrauch unterscheidet zwischen Gesetz und Regel, mit jenem Namen das Natürlich-Unwandelbare, Ursprünglich-Nothwendige benennend, mit diesem das Menschlich-Wandelbare, Conventionelle, Vorübergehende, das ohne unvernünftig zu sein, doch neben der Vernunft Willkühr

zuläßt. Wäre diese Scheidung hinzugetreten, so wäre mancher Satz der M'schen Lehre minder angefochten. Denn im Allgemeinen gestehen Kenner Lehrer und Künstler wohl den Satz zu, daß „eine Regul kein Evangelium" sei, wie schon Mattheson that; dagegen erhebt sich der Widerspruch eben so allgemein, wenn die practische Anwendung Regel und Gesetz verwechselnd wider die Natur anzurennen Miene macht. Das Gesetz trägt der gesunde Mensch in sich, es ist die Natur selbst, darum minder lehrbar als erlebt; die Regel wird gelehrt, und „jede Lehre hat sich so bald als möglich entbehrlich zu machen", wie M. irgendwo so treffend sagt. — Dieß abgerechnet würden wir auch dem Jugend-Lehrbuch etwas mehr Rigorosität, zumal im Anfang, empfehlen: denn wenn sogleich Gränzenlosigkeit gelehrt wird, wie kann das Gesetz, wie die Scheide von Gesetz und Regel begriffen werden? Wer ist Richter über die Gränze? Das eigene Gewissen, die Kunstvernunft — die auch bei dem Begabtesten durch Zweifel oft getrübte? Sie so wenig, als alle historische Regeln. — Und dann — um ein schlagendes Beispiel über die „Bedeutung der Kunstgesetze" aufzuführen — wäre wirklich kein Gesetz unwandelbar? Gewiß ist es jener Ausgangspunct, ohne den keine Musik zu denken ist: die Urharmonie hat sich zu erfüllen. An dieses untrügliche Gesetz knüpfen sich die Consequenzen des Halb- und Ganzschlusses, der Auflösung 2c. Dergleichen hat der Begabte von selbst in sich: aber er muß es auch erwerben und wissen; mit einem ungelösten Septimenaccorde zu schließen verbietet gleicherweise Natur und Geist der Musik. Wenn L. Berger einmal ein Lied so schließen läßt, so ist das eine neugebaute Ruine, ein Fragment, das ohne die Tendenz zu kennen (z. B. den Text) unbegreiflich und künstlerisch unfaßlich ist; desgleichen das obenerwähnte übrigens so herrliche Lied von Lindblad; wahrscheinlich hat der Vf. selbst eben um den Anstoß wegzuräumen, in der zweiten Ausg. das brasilianische Lied der ersten (1, Beilage XIV, 5) weggelassen, weil

es an solchen gottlosen Septimenschluß wenigstens anklingt. — Auch das pädagogische Bedenken ist zu berücksichtigen, daß man die Jugend nicht zu früh zweifeln oder einreißen lehre; Marx selbst verlangt an einzelnen Stellen einen Zwang der seinem eigenen Freiheitsprincipe zuwiderläuft (1, 13. 66. 100). In der That sprachen auch die guten Alten, obwohl in minder wissenschaftlicher Ausdrucksweise, nur das ewige Naturgesetz aus, wenn sie ihr haariges Dissonanzsystem darlegten: Consonanzen sind bei ihnen Anfang und Ziel des Tonsatzes, Dissonanzen die Bewegung und Unruhe. Wenn sie dabei den Ausdruck: „wohl- und übelklingend" gebrauchten, so war doch nicht die Meinung, wie M. behauptet, „das sinnliche Gehör allein" zum Richter zu machen (Allg. M. 43. Alte M. 77), da sie die Dissonanzen reichlich auszubeuten wußten, und ungeachtet des häufigen Recurses auf das natürliche Gehör doch keinesweges bei demselben beruhen blieben, sondern demselben Dinge zumutheten, die heutzutage selten geworden sind.

Fehlt den älteren Systemen der subjective Ausgangspunct, so hat dagegen Marx, der diesen mit Energie hingestellt, den objectiven oder natürlichen Ausgangspunct verdunkelt. Außer jenem ersten absolutrichtigen Naturgesetze der Kunst, daß die Urharmonie sich selbst erfülle, gibt es noch manches, was absolutfalsch zu nennen; ein zweites Absolutrechtes finden wir nirgend, denn die Idee ist Eine, die Wahrheit untheilbar, die Natur einfach stetig unwanksam. Aber eben darum gibt die Natur selbst eine Gränze des Commensurablen, jenseit welcher das Absolutfalsche d. h. Natur- und Kunstwidrige beginnt. Nehmen wir ein naheliegendes Beispiel aus der Harmonie. Wir ertragen zusammen klingende Secunden, Secundterz ist bei Bach häufig, Secundterzquart ist möglich; 2-3-4-5 in Einer Octave ist incommensurabel, und zunächst dem sinnlichen Gehöre unbegreiflich, wo sich dann die Kunstvernunft dem Naturgesetz unterwerfen muß. S. Bach hat einmal

(Fantaisie p. Org. ou Pf. N. 2 Peters 2260. p. 7 Tact 8 v. unten) auf den Orgelpunct D durchgehend 2 = 3 = 4 = 5 übereinander gethürmt zu unnennbar schwellendem Ausdrucke, aber in viertehalb Octaven vertheilt; wäre an jener Stelle oder sonst irgendwo möglich, über die Quinte noch eine Sexte oder Septime zu bauen? So wenig, als in derselben Octave zugleich 2 = 3 = 4 - 5 möglich ist.

Derselbe Streit zwischen Natur und Freiheit kehrt auf einem höheren Gebiete wieder; auch in der Tonkunst müssen wir den Kampf durchkämpfen — wenn's ja einer ist — zwischen Schönheit und Character. Sobald wir diese im Wesen einigen Gegensätze zu logischem Bedürfniß trennen, so fällt der Schönheit die sinnliche Naturseite, dem Character die Darstellung der Freiheit zu. In den höchsten Kunstgebilden ist beides auf unnennbare Weise verschmolzen, und eine characterlose Schönheit ist so wenig ein vollendetes Kunstwerk als eine schönheitslose Characteristik; das Ueberwalten jedoch der einen von beiden Seiten findet in Wirklichkeit statt, zum Zeichen daß jener Gegensatz nicht bloß logisch gemeint ist. So hat bei Mozart zuweilen, bei Rossini oft, die Schönheit den Character verschlungen, während in Webers Euryanthe und in Beethovens Vocalien, auch in einigen bach'schen Motettsätzen der Character die Schönheit überwältigt. — Seinem Principe gemäß, die Freiheit der Kunstvernunft zu lehren, arbeitet M. vorzüglich auf die Seite des Characters hin, vielleicht mit dem stillen Geständniß, daß die Schönheit als Unsägliches jenseit aller Categorien des Systemes walte. Wenn aber der Grundsatz ausgesprochen wird: „die Musik habe mehr „zu thun als angenehme Empfindungen und Schmeichelei der „Sinne zu vollführen" (1, 416), so fordert doch der reine Kunstsinn, neben aller Anerkennung jenes Satzes, daß auch die herbsten entlegensten Bildungen dem Gesetze der Schönheit unterthan bleiben, wie die Gorgone des Phidias erhaben, schauerlich schön gleich ihrer Herrinn Athene, und weder häß-

lich noch unbegreiflich war. — Auf die characteristische Deduction sogar legt M. einigemal Gewicht; und wie er selbst die Waffe des Wortes glücklich handhabt, so empfiehlt er sie auch seinen Schülern, und räth: „die Motive zuweilen durch ein Wort zu benennen, zu characterisiren" (1, 409). Wir glauben nicht an die Fruchtbarkeit solcher berliner Redekünste, und halten uns an das alte Wort des Propheten der Schönheit:

Bilde, Künstler! Rede nicht!
Nur ein Hauch sei dein Gedicht.

Fragen wir nunmehr abschließend, um den Werth der M'schen Lehre bestimmter zu ermessen: „Ist die Melodie Princip der Musik?" so ist die Antwort nach dem Vorigen diese: nicht nach der natürlichen Seite, wohl aber nach der menschlichen, subjectiven oder künstlerischen Seite ist sie es. Für den Jugend-Unterricht ist hiemit der Gang der M'schen Kunstlehre eben als subjectiv entwickelnder gerechtfertigt; dagegen wird die Wissenschaft den anderen vorhin angedeuteten Weg zu nehmen haben. — Eine zweite Frage: „Haben sich die früheren Lehren der Versäumniß schuldig gemacht', deren der Vf. sie bezüchtigt?" ist nur durch eine ausführliche Geschichtforschung zu beantworten. Die polemische Gegenschrift von G. W. Fink*) macht diese Frage gar zu leicht ab, ohne sich auf einen Beweis einzulassen für das wirkliche Dasein einer vor Marx gegründeten Melodienlehre; seine Citate sind von sehr unbestimmter Haltung; uns selbst ist eine frühere Lehre als Lehre nicht bekannt; G. Weber wenigstens beklagt den Mangel einer melodischen Theorie. — Die Hauptfrage aber ist: „Sind die M'schen Grundsätze über die Melodie und hiemit seine Kunstlehre im Allgemeinen haltbar?" —

*) G. W. Fink: der neu-musicalische Lehrjammer. Leipz. 1842. Vgl. N. Mus. Zeitung v. Rob. Schumann 1843 Januar No. 1—3. Berliner Jahrb. 1843 April No. 75—79. Marx: Die alte Musiklehre im Streit mit uns. Zeit. Leipz. 1841.

Diese beantworten wir, indem wir auf die Einzelheiten des Systemes eingehen.

Das erste Buch gibt die Elementarlehre: Tonfolge, Tonleiter, Melodie, Begleitung. Die Melodie ist ihrem Begriff nach rhythmisirte Tonleiter; die Tonleiter Bewegung zwischen den ruhenden Enden des Grundtones. Die Grundformen aller Constructionen sind: Satz, Periode, Gang. Der Satz ist eine einfache in sich geschlossene Melodie, die Periode aus mehreren Sätzen — Satz und Gegensatz — gebildet, der Gang die (längere) Reihe ohne Abschluß. Mit dieser Namengebung und Fixirung der Begriffe ist den älteren Lehren gegenüber ein Großes gewonnen, indem die Kunstsprache befestigt und der erste Anlauf gesichert ist. — Die selbstthätigen (künstlerischen) Bildungen beginnen mit Nutzung jenes ersten Keimes die Gründung freier Melodik durch den wichtigen Abschnitt: „das Motiv und seine Wirksamkeit"; einen Abschnitt von großer Lebendigkeit und Lehrbarkeit, dem sich die späteren über die „rhythmischen und harmonischen Motive" (den ersten, „tonischen", gegenüber) auf's Glücklichste entwickelnd anschließen. Doch wünschten wir der Erörterung des rhythmischen Princips hier eine ähnliche Zähigkeit und Breite wie in des Vf. „allgemeiner Musiklehre", wo dieser „Hauptmacht" mehr die gebührende Aufmerksamkeit erwiesen wird. Der Rhythmus ist ein Abstractum, eine Eigenschaft, nirgend selbständig, sondern nur an den vorhandenen Dingen erscheinend; nichts desto weniger bedarf er ähnlicher Strenge und Erkenntniß wie die ebenfalls (nach dem Vf.) abstracte Harmonie. Es müßte, jenem Urphänomen gemäß, das Naturgesetz des Rhythmus, das in dem reinen Gleichgewicht der Zwei besteht, tiefer ausgekostet, und weder zufällig (1, 25) eingeführt noch willkührlich überschritten (1, 37) werden, ehe die Urgestalt recht fest erkannt wäre. Wenn wir genau zusehen, so schleicht sich der Grundrhythmus der Zweiheit selbst in die größten Gestaltungen der Tripelrhythmen hinein, und bleibt

überall der Ausgangspunct. In einer aus Beethovens neunter Symphonie angeführten Stelle (Allg. M. 302) tritt zwar der Unterschied des Dupel= und Tripel=Rhythmus schlagend hervor, doch noch gewisser die Einheit beider, d. h. die Rückkehr in die Zwei; denn zuletzt haben wir deutliche Gruppen von zweien

3 . . 3 — 3 . . 3 gleich 1 . . 1 — 1 . . 1 = 2.

Dasselbe findet regelmäßig statt in sämmtlichen Dreiviertel=, Sechsachtel=, Neunachteltacten, wo die größeren Tactgruppen, Perioden u. s. w. immer zur Zwei zurückkehren, so z. B. der Dreivierteltact in dem Chor von S. Bach: „du Hirte Israel"; das Orgelpräludium desselben in Gdur (Prélude et Fugue N. 2 Peters). In dem Volksliede: „Gang mer nit über" 2c. (Allg. M. 187. N. 197) ist das rhythmische Grundgebäude dieses:

1 . 1 . 1 — 1 . 1 . 1

1 — 1

das Ganze noch einmal duplirt

3 . . 3 — 3 . . 3.

1 — 1

Von entschiedenem Tripelrhythmus im Großen kennen wir nur: „Prinz Eugen der edle Ritter", wo je drei der räthselhaften Quintupeltacte einen Satz bilden, und nur die zwei Theile im Ganzen entfernt in das Urgesetz zurück streben. Dagegen gehen sonst alle Tripelrhythmen gleichsam triolenartig immer den Gang, daß sie sogleich den größeren zweitheiligen Grundbau ankündigen, zu dem sie auch am Ende zurück zu kehren pflegen. Dieses Gesetz hat Boeckh als Grundgesetz der Metrik richtig erkannt, aber daraus unrichtig das Dogma abgeleitet, daß alle Tripelrhythmen — Trochäus, Jambus — irrational seien; wovon unsere Musik das Gegentheil lehrt. Nur der Rhythmus der alten Volkslieder, der deutschen und böhmischen Chorale scheint diesem Gesetze nicht unterthan, spricht wenigstens nicht überall die Zwei deutlich

aus weder im Ganzen noch im Einzelnen. Aber hier liegen überhaupt andere Bildungsgesetze vor, als die der neueren Musik eigenthümlichen, wie sie M. lehren will; und zudem ist der Kampf der Zwei und Drei oft wirksam genug, was uns anfangs verwirrt.

Wie dieses Grundgesetz des Rhythmus aus der Urmusik, dem unmittelbaren Urphänomen abgeleitet ist, so waltet es als mystisch-natürliches noch viel weiter, in höhere und höchste Gestaltungen einwirkend, während diese weite Entfaltung bei M. dadurch gehemmt ist, daß er vorzüglich der subjectiven oder characteristischen Kunstlehre zugewandt ist. Wir würden z. B. das Gesetz der Mehrtheiligkeit, der Wiederholung, der Nachahmung, nicht allein aus dem subjectiven Bedürfnisse „der Einprägung des Themas" (1, 37) deduciren; mit solchem Bekenntniß rennten wir gradesweges den Philosophen in die Arme, die der schönen rhythmischen Entfaltung der Fugen deshalb gram sind, weil ihr Verstand nach Abhörung des Themas nichts mehr zu sichten und zu rechnen hat. Nein! auch bei der Nachahmung, dem Hintergrund der Fugenform, reicht die bloß verständige Erklärung nicht aus: „es spreche „sich in ihr ein regeres Interesse an dem nachzuahmenden Satze aus" (2, 168): sondern die „vorwärts treibende Kraft" des Nachahmungssatzes ist rhythmischer Natur, und überall schlagen die dunklen Wogen des Urrhythmus hinein als objectiver Grund jenes subjectiven Interesses. Hiemit soll weder die Möglichkeit freierer Rhythmen geleugnet, noch die selbständige — characteristische — Fortbildung und Erweiterung der vorhandenen beschränkt werden. Nur finden wir räthlich, daß dem rhythmischen Princip die gebührende Achtung nicht versagt werde, die es als Kunsttrieb, nicht als verständiges Vehikel, verdient.

Die harmonischen Lehrsätze sind minder als günstig scheint, durch die verschiedenen Abschnitte zerstreut. Dem Principe gemäß ist die Harmonik der Melodik untergeordnet; was man sonst in selbständigen Cursen als Generalbaß und Har-

monielehre abhandelte, ist bei M. in dem ersten Buche elementarisch, im zweiten mehr instructiv, im dritten accessorisch behandelt. Daraus hat Fink einen Vorwurf der Unordnung und Zerstreutheit abgeleitet, der mehr Mißverstand als Einsicht zeigt. Allerdings ist es nach gewöhnlicher Anschauung bequemer, die Elementarien Stück für Stück abgesondert zu behandeln, und dieß hat Marx selbst in der allgemeinen Musiklehre gethan. Für das Machenlernen aber und für die lebendige Fortbildung ist diese starre Sonderung der Massen gar nicht förderlich, für die künstlerische Pädagogik gradezu ermattend. Schon früher haben z. B. Klein, Berger u. a. in ihrem Privatunterricht dasselbe Princip gleichsam unbewußt gelten lassen, indem sie neben die stetigen Qualitäten und deren Erklärung mit Freiheit ein Anderes hineintreten ließen, neben die Harmonik die Rhythmik u. s. w.; doch nirgend ist vor Marx ein so bewußter Gang in Quantitäts-Cursen*) durchgeführt. Wenn man hier fürchten wollte, es könne durch diese Methode die Gründlichkeit des Einzelnen gefährdet werden, so ist für die Kenntniß der Einzelheiten eben durch die allgemeine Musiklehre gesorgt, außerdem auch durch die immerwährend eingeschärfte Pflicht der sorgfältigsten Uebung im Kleinen, die nicht allein im Buche sondern auch in der persönlichen Unterweisung M's oftmals mit Strenge gefordert wird.

Als Uebergang vom melodischen zum harmonischen Princip ist der zweistimmige Satz gewählt (1 Buch 2 Abth.). Angeknüpft ist das treffende Aperçu von der organischen Richtung des Vorder- und Nachsatzes: der Vordersatz geht

*) Mager (pädagog. Revue 1842 Bd. 5. S. 551) unterscheidet auf geistvolle Weise die beiden Extreme der Methoden des Sprachunterrichts. Die ältere Methode hatte nach ihm Qualitäts-Curse, indem sie einer bestimmten Classe die Etymologie, der andern die Syntax, einer das Substantiv, einer andern das Verb ꝛc. zuwies; Becker, Kühner, Mager u. a. haben dagegen versucht, wie Hegel die Standpuncte, nicht die Stoffe scheidend, jedem Alter seiner Stufe gemäß die ganze Sprache zu geben; dieß ist der Quantitäts-Cursus.

aufwärts, der Nachsatz abwärts; beide zusammen erfüllen den Gang von der Ruhe durch die Bewegung zur Ruhe (1, 58). Dieses Grundgesetz — lieber noch Regel zu nennen — ist von großer Bedeutung für die gesunde Melodienbildung, und wenigstens für den Anfang der Lehre sehr fruchtbar. Wenn dagegen manche neuere Componisten vorzugsweise und häufiger den umgekehrten Gang nehmen, nämlich zuerst hinabsingen, dann aufwärts, so ist dieß nicht selten ein Beweis von Entkräftung, Verzerrung, krankhaft gesuchter Originalität, die um jeden Preis Wege der Neuheit einschlagen will. Natürlich sind außerordentliche Fälle des Gegentheils, aber von der Art, die die Regel bestätigt; so der Messiaschor: „Hoch thut euch auf, Thore der Welt.“

Vom zweistimmigen Satze den Fortgang wie zufällig durch den versuchsweise herbeigebrachten vierstimmigen zu machen ist mißlich (1, 68). Warum konnte nicht hier sogleich an dem leichtesten Beispiele, ebenfalls der Urharmonie entnommen, aus dem Begriffe der Vollstimmigkeit die innere Nothwendigkeit des vierstimmigen Satzes nachgewiesen werden? Lange Jahrhunderte hindurch ist gesucht und geirrt worden, ehe diese vollkommenste harmonisch-melodische Form gefunden: um so wichtiger ist sie uns, schon traditionell seit mehr als hundert Jahren gleichsam als die Grundgestalt aller Harmonik anerkannt, und noch heute in, neben und über allen kleinen und großen Gestaltungen als die oberste waltend. Deshalb mußte eben auf diese Form der Hauptton gelegt, nicht eine zufällige Vorführung derselben beliebt werden.

Die Untersuchungen über Moll und Dur (1, 132), wo ein eignes Dogma des Vf. hinzutritt (nämlich die Molltonleiter nach dem Schema: 1. ½. 1. 1. ½. 1½. ½), scheinen uns für den Unterricht fruchtbar, für den Begriff nicht ausreichend. Dieses wie vieles andere Unerledigte hofft M. späterhin zu begründen in seiner „Musik-Wissenschaft“, bis zu deren Erscheinen wir also manche wissenschaftliche Frage

zurück halten sollen. — Unter diese Fragen rechnen wir auch jene frühere nach der Gränze des Commensurablen, welche sich noch einmal grell empordrängt bei dem Abschnitte: „Leitereigener Gang aus Dominantgängen abgeleitet" (1, 173). Man fragt, wie weit die hier sogenannte Reihenfolge der Befreiungen sich in Willkühr (174) ergehen könne, oder bei welchem Puncte sie zur Umkehr gezwungen werde. Das Beispiel, welches M. als eins der äußersten aufführt (175 No. 276), ist etwas ungeheuerlich: es steht schon auf der Gränze des Commensurablen, womit wir nicht sinnliche Lust meinen. — Auch die Frage: was ein selbständiger Accord sei, gehört hieher. Mit Recht hat M. die zahllosen Namen neuer Accorde auf den übermäßigen Dreiklang beschränkt, da es „eine unnöthige Belästigung ist, jeder flüchtigen Accordgestalt einen besonderen breiten Namen aufzuheften" (1, 236). Die Bezeichnung einiger solcher als „Mischaccorde" ist die einfachste Auskunft, und ein Riegel wider die abenteuerliche Namenwuth älterer Terminologen (Alte M. 93. 106. 126). Aber diesemnach ist auch der übermäßige Dreiklang nur ein Durchgang, nicht ein selbständiger Accord. Kommt auf den Namen gar nichts an, so schwankt die Terminologie, die Handhabe des Begriffes; soll er etwas bedeuten, so bedürfen wir schärferer Scheidung zwischen den Dissonanzen des ersten und zweiten Grades oder der einfachen und ineinander geschlungenen mehrfachen, und einer deutlicheren Bestimmung über die Begriffe Vorhalt und Accord.

Bei der Lehre von der mehrseitigen Modulation (1, 178. 154) vermissen wir die Erklärung der chromatischen Tonfolge und ihrer Consequenz, der Enharmonie. Beides wird in diesem Werke wie in der allgem. Musiklehre (32) stillschweigend vorausgesetzt, und hätte doch so gut wie die Molltonleiter einer gründlichen Erörterung bedurft; eben so auch die freien Tonleitern, die den Kirchentönen verwandt sind, wie die in der Don-Juan-Ouverture (1, 421) und in

Beethovens Sonate op. 111. Für dieses ganze geheimnißreiche Gebiet der Chromatik und Enharmonie genügt nicht die Angabe, daß sie „bei gleicher Tonhöhe verschiedene Namen „führen.“ Die an sich ungleiche Tonhöhe ist es vielmehr, welche jene zauberischen Wirkungen der Enharmonie hervorbringt, wo den Hörer die Ahnung überfällt, daß zwei fremde Töne willkührlich als einer gedacht werden. Zudem ist das eigentlich Enharmonische in absoluter Weise nur auf dem temperirten Clavier darstellbar; die nicht bloß imaginären Vierteltöne werden von Singstimmen unwillkührlich, von Geigen oft halbbewußt vorgetragen, und dieses leise Schwanken selbst bei virtuosen Orchestern erhöht den mährchenhaften Schimmer der Enharmonie. Das E als Dominante von A ist höher als die Mediante von C; die Temperatur mildert diese Unterschiede, hebt sie nicht auf; das Clavier steht dem Orchester gegenüber in Nachtheil, da letzteres die Urverhältnisse reiner ausspricht. — Wenn auch diese verwickelten Fragen nicht gradezu der Kunstlehre zugehören, so ist doch der Unterschied zwischen Dis und Es nicht allein als „bequemere Orthographie“ (1, 180) zu betrachten, da bei völliger Gleichgültigkeit der Schreibung die Intervalle in ihrem Verhältniß undeutlich, und manchmal gar zwei diatonisch verschiedene Töne durch dieselbe Tonstufe bezeichnet würden, als His — Cis in Cisdur: wer möchte diese innerhalb Cisdur mit C — Cis schreiben? — Auch die chromatische Tonleiter, die schon im Auf- und Absteigen nicht bloß durch orthographische Convention enharmonischen Wechsel zeigt, nimmt an demselben dunkeln Räthsel Theil. Die Lösung dieser Fragen in der Musikwissenschaft wird auf acustischem Wege darthun müssen, wie hier die ursprünglichen Verhältnisse auf wahrhaft dämonische Weise der höchsten bewußtesten Kunst entgegen kommen, um ihr zu dienen. Alle mehrseitigen Modulationen sind enharmonischer Natur. Jenes geisterhafte E des Comthurs, das durch Leporello's er-

schrockenes C aus der Tonica zur Mediante wird, ist dadurch aus seiner Stelle gerückt und gänzlich ein anderes geworden, auf eigentlich enharmonische Weise. Nirgend ist die Mehrdeutigkeit schauerlicher angewandt als in Bachs Gmoll- und in seiner chromatischen Fantasie: sie ist durchaus enharmonisch.

Lichtvoll belehrend sind die Abschnitte von der „allgemeinen Constructionsordnung" und von der „Modulationsordnung für größere Compositionen" (1, 185. 194). Dann folgt die „Befreiung der Modulation", der Trugschluß, die Accordverschränkung, Durchgang und Vorhalt u. s. w. In dem Reichthume geistvoller critischer Exegesen tritt uns freilich auch die Armuth des Wortes neben dem unendlichen Reichthum wahrer Kunstwerke entgegen. Wenn z. B. (1, 448—460) einzelne Freiheiten, die sich Bach und Beethoven genommen, scheinbar gerechtfertigt d. h. möglichst aus der Idee deducirt sind, so darf man nicht das Geständniß übersehen, daß dieß individuell, nicht gesetzlich sei, also immer nur die Erklärung e i n e s besonderen Falles. So wird (1, 454) gesagt: „Die Oberstimme „widerspricht der zweiten, aber eben in diesem Widerspruche „liegt der Reiz des Satzes" — dieß klingt wie ein idem per idem. Reflectirt man weiter, so entsteht die — bei Instrumentalien oft unlösbare — Frage: woher denn dieß Bedürfniß? was will der ganze Satz? warum muß ihn der Widerspruch würzen? warum ist hier reizend, was sonst unerträglich? Solche Fragen werden durch jede reflectirende Critik erregt, und führen wieder zurück auf das Unsägliche.

Das zweite Buch behandelt die B e g l e i t u n g g e g e b e n e r M e l o d i e n, kirchlicher und weltlicher Volksweisen. Beiden ist der typische Character eigenthümlich, obwohl vorwaltend den alten Choralen. Die Lehre von den K i r c h e n t o n a r t e n ist auf bedeutende Vorarbeiten gestützt, hier in's Kurze zusammen gezogen, doch für den Zweck des Compositions-Unterrichts im Sinne unserer Zeit ausreichend. Manche bedeutende Winke übergehen wir hier, da sie nicht so sehr indi-

viduell der Lehre, als im Allgemeinen der Aesthetik und Pädagogik angehören.

Das concrete künstlerische Bilden ist die Aufgabe des zweiten Theils, welcher die freie Composition ohne bestimmten Zweck und Instrument lehrt. Der Entwickelungsgang innerhalb dieses zweiten Theiles ist noch schärfer und runder als im ersten, indem hier wie in Hegels Aesthetik eine Verflechtung von Geschichte und Wissenschaft, eine Durchdringung zeitlicher und idealer Folge versucht ist. Die Aufeinanderfolge von Choral, Figuration und Fuge ist zugleich die historische und die wissenschaftliche: in jedem späteren Gebilde ist das frühere enthalten; hierauf beruht die Vernunft, die Nothwendigkeit der Formenlehre (2, 6), deren innerer Zusammenhang eine durchdringende, alle Formen umfassende Kenntniß fordert, ohne welche auch dem Begabtesten die Vollendung versagt ist. Die Formenlehre ist die idealisirte Geschichte der Kunst; zugleich aber enthält die Form in sich den Drang, über sich selbst hinaus zu gehen: so ergeben sich Mischformen neben den Grundformen (2, 5). Diese ganze Lehre ist nicht bloß den Kunstjüngern, sondern auch jedem Anderen zu empfehlen, der ein Bewußtsein über den „Sinn der Kunstgestalten" sich aneignen möchte. Auch die allgemeine Musiklehre des Vf. gibt hierüber Andeutungen, die durch ihre Faßlichkeit selbst Minderbegabten willkommen sind.

Das erste Buch der freien Composition behandelt die periodischen Formen: Lied und Choralfiguration. Die Categorien der Elementarlehre: Gang, Satz, Motiv, Periode erweisen sich hier von Neuem thätig, indem was dort in allgemeinen Umrissen erschien, hier auf individuell belebte schöne Gestaltung hingewandt wird. Der Begriff des Liedes ist auf die bestimmte Schranke des „periodisch geformten Tonsatzes" zurück gebracht; an das einfache Lied schließt sich das mehrtheilige, Marsch, Tanz u. s. w. — Höhere Gestalten öffnen sich in der weiteren Entwicklung der Choralfiguration;

aus dieser zerfallen als Gliedformen die neuen Categorien der Nachahmung und des Themas; der Satz ruft den Gegensatz, dieser den Zwischensatz hervor: hiemit sind die Vorbedingungen erfüllt, um in die höchste Gestaltung einzuleiten, die Fuge. Die Ausführung der Fugenlehre, wobei freilich viele Vorarbeiten vergangener Zeit einen guten Grund bildeten, ist doch hier mit Selbständigkeit und heitrer Klarheit so glücklich vollzogen, daß dieses Capitel auch dem Liebhaber und Kenner der Kunst zum Studium zu empfehlen ist. Wem die Frage nach dem Geist der Musik noch Sorge macht, der wende sich an die höchste Form: wobei denn freilich die Gewöhnung, der practische und technische Ernst durchaus in Anspruch zu nehmen sind, ohne den weder diese noch irgend eine Kunst zu begreifen ist.

Wenden wir den Blick auf das Durchgangene zurück, um das Hauptergebniß daraus zu schöpfen: die Melodie ist lehrbar, sie ist gelehrt: in den Abstufungen der Elementarlehre (Melodie an sich, rhythmisirte Tonleiter), der Liedform, der Figuration, der Fugenform. Bei der letzteren ist ein besonderer Abschnitt der „Erfindung des Themas" gewidmet. Dieser so wenig als irgend ein anderer kann die Schönheit der Erfindung, die schöne Melodie lehren: genüge uns, wenn für die gesunde und wirkliche eine gewisse Regel und Maaß gefunden ist. Was wir noch über das Thema und dessen Consequenzen auf dem Herzen haben, wird sich zum Theil an die Betrachtung des dritten Theiles knüpfen.

Der dritte und künftige vierte Theil umfassen die angewandte d. h. zweckmäßige, auf gewisse Zwecke, Tendenzen, oder Organe, Stimmen 2c. hingerichtete Composition. Sagen wir „Tendenz", so wird uns erlaubt sein, dieses sonst nur in logischem Sinne gebrauchte Wort weiter auszudehnen auf künstlerisches Gebiet, wo man auch von formeller, idealer, künstlerischer Tendenz spricht. Die musicalische Kunstlehre auf bestimmte Zwecke oder Materien übertragen bringt ein erneutes

Bedürfniß mit sich nach Erkenntniß der Formenlehre, welche hier in vertiefter Bedeutung auftritt gegenüber der allgemeinen Lehre oder den ersten Büchern der Kunstlehre. Wir dürfen es ein besonderes Verdienst des M'schen Systemes nennen, daß überhaupt eine wissenschaftliche Formenlehre in ihm versucht ist, die bisher ohne Beispiel war. Weil aber auch hier neben mancher klaren Feststellung viel Dunkles geblieben, gehen wir auf die Formenlehre etwas näher ein; selbst die böse logische Urfrage: „Was ist Form?" dürfen wir nicht umgehen.

Da ein absoluter Gegensatz zwischen Stoff und Form nicht stattfindet, sondern dieser Gegensatz nur wiederum formelles Abstractum ist, so dürfte man eine Scheidung beider nirgend als auf dem critischen oder logischen Gebiete zulassen. An allen Dingen, geistigen und sinnlichen, treten die Gegensätze des Seienden und des Erscheinenden, des Seins und der Erscheinung hervor: diese aber getrennt zu denken gehört eigentlich nur den abstracten Vor-Wissenschaften (Logik u. s. w.) an. Dennoch wirkt der Gegensatz auch in die positiven Wissenschaften hinein, und zwar zunächst wegen einer unabweislichen Erfahrung, daß nämlich — einerlei aus welchem Grunde — Stoff und Form nicht immer übereinstimmen, daß ein Zwiespalt der Idee und Erscheinung möglich, daß Leib und Seele einander nicht immer decken. Will dagegen jemand behaupten, jene Beobachtung beruhe auf Täuschung, Ein Stoff könne nur Eine Form haben, so erwidert die zwiespältige Partei: Nein! denn derselbe Moses und Alexander können auf sehr verschiedene Weise zur Erscheinung kommen, und jener erste Grundsatz sagt nichts als: irgend einem Stoffe kommt irgend eine Form zu: *τῷ πως ὄντι σχῆμά τι πως προςήκει*. Logischer Seits erwidert man, daß bei der verschiedenartigen Auffassung oder Verbindung von Stoff a mit Form b. c. . . n keinesweges der Stoff unverändert bleibe, sondern jede Umformung auch einen Stoffwechsel mit sich bringe, indem ja

erweislich der biblische Messias und der klopstockische auch verschieden gestoffet erkannt werden. — Wir erwähnen dieses Zwiespaltes ohne ihn zu entscheiden: uns reicht es hin, aus demselben das Bewußtsein des Unterschiedes, aus diesem das Bedürfniß der Lehre, welche Form und Stoff scheidet, zu entnehmen. Um also z. B. den unbestimmten Stoff einer Empfindung in die Musik einzuführen, bedarf es einer Form des Tongebildes, welche eben die Lehre zu entwickeln hat. Für das gemeine Bewußtsein könnte man den Begriff der Form also erläutern, er sei: Fassung, Faßlichkeit, Umfassung, Einfassung. Zuerst Fassung: damit das Ding, das Seiende überhaupt gefaßt, begriffen werde, damit es die Erscheinung selber greife und sich greifen lasse, muß der Stoff eine Form annehmen. Diese soll, um künstlerisch zu wirken, auch faßlich sein, d. h. dem gesunden Menschensinne ohne besonders erlernte Vorbildung ergreifbar. Sodann ist die Form, im Großen und Ganzen betrachtet, Umfassung kleiner Formen, mittlerer Gebilde, der Leib umfaßt die Glieder: die Form ist Art und Weise der Totalität. Endlich versteht die Kunstlehre in dem Worte „Form" auch die untergeordneten Abänderungen ihrer selbst, die kleineren mehr zierenden Beiwerke, die sich dem Begriffe der Haupt- und Grundformen erschließen: dieß kann man Einfassung nennen.

Man sage nicht, daß diese scharfen Spaltungen die Kunstlehre nichts angehen. So gewiß ein Künstler nicht braucht gelehrter Logiker zu sein, so gewiß ist ihm die allgemeine Geistesbildung, die Erkenntniß der Höhenpuncte seiner Zeit unentbehrlich. Auf dieses Erforderniß weiset auch M. wiederholt und dringend hin in seinen Vorreden; besonders aber darauf, daß der Meister keiner Form unkundig sein dürfe, und alle wo nicht geübt doch wenigstens erkannt haben müsse, wenn er nicht eine Lücke der Bildung zugeben wolle, die sich dereinst räche.

Wir fragen also vorzüglich: wie weit das Wesen der Kunstformen erkannt, wie weit sie dem Gebrauch der Künstler ange-

messen entwickelt seien. Den Hauptinhalt des dritten Theiles bilden: die Clavier-Composition und die reine Vocal-Composition; denn die allgemeine Ueberschrift des sechsten Buches: „Compos. für selbständige Instrumente" wird bald aus practischen Gründen auf das Clavier beschränkt. Die Unterabtheilungen dieses Buches bringen: Etude, Variation, Rondo, Sonate, als bestimmte Formen, die nach der Consequenz des Planes sogleich an ein bestimmtes Organ geknüpft sollen gedacht werden. Das ist jedoch nicht innerlich begründet. Sind die genannten Formen dem Clavier ausschließlich oder sonst einem Organe allein zuzuschreiben? Warum wäre die Variation, das Rondo ꝛc. nicht ebensowohl als allgemeine Form ohne Instrument lehrbar, wie der figurirte Choral? Oder umgekehrt: ist nicht auch die Figuration, die Fuge, der Choral u. s. w. erst dann wirklich und lebendig, wenn sie durch ein bestimmtes Organ sich aussprechen? Offenbar ist die Rücksicht auf Organologie (Organik. Allg. Musikl.) in diesem dritten Bande entweder verspätet oder verfrüht: verspätet, indem schon zum vollen Verständniß der Fuge die Erscheinung und das Instrument unentbehrlich ist; verfrüht, indem die Organik nicht eher Bedürfniß wird, als nachdem alle Formen in stetiger Succession entwickelt sind. Wir hätten die instrumentale oder stoffliche Rücksicht dem letzten Theile aufbehalten, wo sie sich zwanglos ergäbe aus den besonderen Tendenzen von Kirche, Weltlichkeit, Schauspiel, Tanz, Krieg. Die Ursache aber, warum M. den verfrühenden Gang vorgezogen, scheint mir darin zu liegen, daß er nach fünf Büchern elementarer, abstracter, tendenzloser Uebungen sowohl sich als dem Schüler den Drang nach concreten Kunstgestalten nicht länger hemmen mochte — und so ist der Gang wenigstens didactisch entschuldigt.

Nun aber bleibt es unerklärt, welchergestalt die Etude als erste Form selbständiger Instrumentalität aufgestellt wird. Ist die Etude überhaupt eine Kunstform an sich, ist ein ge-

wisses Schema oder Grundmaaß denkbar, welches ihr unterscheidend zukommt? Nach der Wortbedeutung nicht: vielmehr sagt der ausgesprochene lehrhafte Zweck etwas Kunstwidriges aus; oder würde jemand ein Tonstück zu characterisiren glauben, indem er daneben schriebe: „im Schulstyl, in der Form einer Clavierschule?" — Auch historisch ist kein unterscheidendes Merkmal aufzufinden, denn wir wissen, daß — abgesehen von den eigentlichen Schul-Etuden — das Wort von Bach, Hummel, Dussek, Thalberg, Clementi sehr verschieden gebraucht wird. Was heißt Etude, was Toccata? — Diese Fragen greifen in die philosophische Kunst der Terminologie, die man doch ja nicht gleichgültig behandeln möge! da die bösen Folgen dieser Gleichgültigkeit sich weit über die Schule hinaus in die Critik und Wissenschaft hinein fühlbar machen. Die Fuge ist eine stetige Form geworden, deren Merkmale faßbar, deren formelle Weise definibel, weil sie auf historischen Momenten nothwendig empor gewachsen ist; die Etude ist dieß nicht. — Es scheint, daß zwischen dem fünften und sechsten Buche der Comp.-Lehre eine logische Lücke stattfinde, indem nicht gehörig aus der Fuge — wie es doch gewissermaßen historisch der Fall gewesen — fortschreitend die späteren ausgebildeten Formen nacheinander hervorgehen nach Ein- und Mehrtheiligkeit, Homophonie und Polyphonie, Verhältniß des Themas, Behandlung, Stellung, Wiederholung ꝛc. Bald zeigt sich auch, daß die ausgeführten Formen des sechsten Buches nicht dem Clavier allein angehören, denn alle Rondoformen finden sich in Beethovens Symphonien, die Symphonien selbst sind in Sonatenform. — Noch einmal fragen wir: welches ist nun das Kunstmerkmal der Etude? Welcher Fortschritt findet von ihr aus statt durch die Variation zum Rondo und der Sonatenform? Einen nothwendigen Gang entdecken wir darin nicht.

Versuchen wir dem Ziele durch Hülfe der M'schen Lehre selbst näher zu kommen. Aus den Urformen: „Gang, Satz,

Periode" entwickelt sich als erste selbständige Kunstform das Lied; diese Form ist ein für sich Bestehendes, Lebendiges, aus jenen Elementarien als erstes organisches Gebild erwachsen. Der Liedform gehören zunächst noch an: Volkslied, Choral, Marsch, Tanz. Aus der Weiterbildung und Ausdehnung der Liedform entwickelt sich die Nachahmung bis zur Fuge: diese ist ein in sich selbst geschlungenes Lied mit ausgeführteren Gliedern. — Naturgemäß wird nun — und so auch in Consequenz des M'schen Systemes — die Liedform der Scheidepunct (Indifferenzpunct und Criterium) der ganzen Formenlehre werden müssen, also:

1. Was der Liedform vorangeht: Präludium, Toccata (Fantasie).
2. Die Liedform. Variation, Rondo, Fuge.
3. Was über die Liedform hinausgeht: Zusammenstellen mehrerer entwickelter Liedformen: Sonate, Symphonie.

Aus diesen drei Grundformen: Präludium, Lied, Sonate, sind alle übrigen zu entwickeln. Oper und Oratorium selbst, die mit so kleinem Maaße nicht meßbar scheinen, haben in ihren Theilen immer wieder eine der drei genannten als Grundlage, und ihr Einheitspunct liegt außer und über den Einzelformen in der allgemeinen poetischen Tendenz. Die Fantasie hat eigentlich (als Befreiung von der Form) keine bestimmte Stelle, und wird ebensowohl der ersten als der dritten Stufe angehören können, nur daß sie vermöge ihrer schweifenden Freiheit jederzeit außerhalb der geschlossenen Liedform steht, und daß sie, wie die Etude (ihr prosaisches Gegenbild!), nicht an sich reine Kunstform bedeutet, sondern außerhalb bestimmter Formen schweift.

Was heute für Etude gilt, ward zu S. Bachs Zeiten insgemein Toccata genannt, ein gangartig verlaufendes vor der Gränze der Liedform schweifendes Gebilde; so ist es dem Präludium ähnlich; beide stimmen in dem wesentlichen Character

überein, nur Ein Thema und dieses aus Einem gangartig verlaufenden Satze zu bilden; unterschieden sind beide nur durch die Tendenz, indem das Präludium auf ein zweites Stück in Liedform hindeutet, die Toccata für sich besteht. Wenn Bach einige Präludien des temp. Claviers zweitheilig bildet, so ist dieß nicht mehr reines Präludium, sondern eine zweitheilige Form, die sich dem Liede nähert. Der zweiten Form, der des Liedes, ist wesentlich das feste periodische Thema, welches aus sich selbst das Nebenthema gebiert, an welche das Gegen- und Seitenthema, Hauptsatz, Seitensatz ꝛc. sich anschließt. Wie viele Themen aber diese Form auch aus sich entwickele, immer bleibt sie einsatzig; denn auch die Variationen sind jede für sich Einzelsätze, deren inneres Band zwar das Grundthema ausmacht, aber ohne sie in höhere symphonische Einheit zu verbinden. — Die dritte Stufe ist die Mehrsatzigkeit — man könnte sagen: Mehrliedrigkeit, um nicht den Elementarbegriff „Satz" mit dem hier gemeinten „Satz" für „Tonstück" zu verwechseln. Von dieser sind Sonate und Symphonie Unterarten, und nur als zufällige Unterschiede nach dem Material zu betrachten; eben so das (ältere) Concert, das Trio, Quartett, Quintett ꝛc. in beethovenschem Sinne. Die Ouverture ist, wie die Etude, an sich keine feste Kunstform: ihr Name spricht nichts Formelles aus, sondern die Tendenz, den Inhalt eines größeren Ganzen einleitend anzudeuten. Die älteren Ouverturen z. B. bei Graun, Hasse, Rolle ꝛc. damals oft Symphonien genannt, sind meist in einfacher Rondoform; Schumann hat zur Peri eine phantasirende Präludienform; Händel im Messias, Alexander, Josua die jetzt gewöhnliche Zweisatzigkeit, welche eine niedere Sonatenform ist.

Der Name Sonate ist geleitet von Sonare im Gegensatz von Cantare, und ward zu Anfang des 17. Jahrhunderts (Winterfeld Gabrieli 2, 98. 106) vom Instrumentalsatz überhaupt gesagt, sofern er nicht einen periodischen Gesang, einen Choral, zum Inhalt hatte; für diese letzten, sobald sie ein

Instrumentalstück bildeten, brauchte man den Namen Canzone. An eine geschlossene Form war damals nicht zu denken. Diese beginnt mit dem folgenden Jahrhundert, bald jedoch in Schwankungen wiederum zergehend, bis nach längeren Uebergängen die letzte Form durch Haydn gefunden, durch Mozart und Beethoven vollendet ward. Bis auf Haydn schwankt der Name noch sehr: Eman. Bach scheint ihn zuerst fixiren zu wollen; sein Vater Sebastian hat hier noch völlig unsichere Terminologie. Denn während er in den Benennungen: „Präludium, Fuge, Variation, Figuration" streng und stetig jedesmal Eine bestimmte Form ausspricht, hat er für die übrigen freien Instrumentalien verschiedene Namen bei gleicher Form. Anlage und Schema sind z. B. völlig gleich bei folgenden Werken:

1. Six Solos p. le Violonc. seul.
2. Sonates p. Violon seul.
3. Six Suites p. le Clavecin.
4. Exercices p. le Clav.
5. Etudes p. le Clav.

nur daß die Zahl der Einzelsätze — dieß jedoch zufällig, ohne logischen Grund — nicht gleich ist. Die meisten gehören der älteren aus Frankreich (Winterf. Gabr. 2, 111) stammenden Verknüpfungsweise, der sogenannten Suitenform an, der es eigenthümlich ist, daß sie alle Sätze in derselben Tonart gibt; ein Umstand, der sie scheinbar enger verknüpft, während in Wirklichkeit, wie alles Gleichnamige sich flieht, eben darum diese Form eine zerbrochene ist, aus welcher einzelne Theile ohne Schaden des Ganzen können ausgehoben werden. Einmal hat jedoch Sebastian schon die spätere Sonatenform, nämlich in den 6 Son. p. Clav. et Violon: von diesen sind einige dreitheilig mit verschiedenen Tonarten: in dieser Form hat sich seit Em. Bach und Mozart die heutige Sonate fixirt. Von untergeordneter Bedeutung ist hiebei die Vier- und Fünf-Satzigkeit vieler Sonaten und Symphonien, denn diese bei-

den Formen sind Entwickelungen oder Folgerungen aus dem Gesetze der Dreitheiligkeit, wie das fünfactige Drama.

Aehnlich sind die terminologischen Schwankungen bei den Vocalien. Der Name Aria, nach Salmasius nichts andres als „aera, Zeitmaaß" im Gegensatz zum unrhythmischen Recitative, hat im Italienischen Französischen und Englischen die Bedeutung von dem erhalten, was wir Lied nennen: dagegen haben die deutschen und später auch andre Componisten seit etwa hundert Jahren durch Arie ein ausgeführtes Lied in Rondoform bezeichnet, meist zweitheilig oder mit der graun-händelschen Reprise dreitheilig. Das sind feste Unterscheidungspuncte, historisch begründet, ästhetisch hülfreich. Der Lied- und Arienform gegenüber steht die Fugenform; einer dieser dreie gehören auch alle Chöre an. Jenem unseren Vorschlage wegen der Instrumentalformen gemäß kann man das Gesammtgebiet aller Vocalien ebenfalls gliedern in: 1) Recitativ [Scene . . ?] — 2) Arie. [Chor. Fuge.] 3) Motett; letzteres ebenso eine Mehrliedrigkeit, wie im Instrumentalen die Sonate. Eine weitere Spaltung scheint uns überflüssig, ja den Unterricht wie die Erkenntniß störend. Wenn man die Grundformen gründlich erfaßt, und an sie ausführend die Mischformen angeschlossen hat, so ist genug gethan: es bedarf so wenig hier einer scharfen definitiven Unterscheidung von Aria, Arietta, Arioso, Cavata, Cavatina, als in der Fugenkunst ein scharfer Unterschied zwischen Fuga, Fughetta, Fugato nothwendig und durchführbar ist. Eine zu weit vervielfältigte Terminologie ist mehr Spiel des Verstandes als Förderniß der künstlerischen Erkenntniß. Sind wir in unseren Orchestern von den alten zehnerlei Geigen, den vielfachen Zinken und Posaunen rc. befreit, — ist der romantisch-critische Streit um ballo, balletto, ballata, romança, romancina, romancetta endlich zum Frieden entschlafen: und sollten wir nicht in unserer Wissenschaft begreifen, wie viel tiefer die Einfalt ist, wie reicher die Einseitigkeit?

Ein einfacheres Gerippe scheint uns demnach als Grund der Formenlehre für Wissenschaft und Lehre genügend; doch ist nicht die Meinung, hiemit alle übrigen Unterabtheilungen als unnütze auszuscheiden. Vielmehr scheinen uns manche — nicht als stehende Formen, sondern als Uebergangsbildungen und Fortschritte — für den lebendigen Unterricht nicht ungünstig. Dieß gilt vorzüglich von dem Hauptheil des sechsten Buches, den Rondoformen, welche sehr sorgsam und liebevoll ausgearbeitet, deshalb auch belehrend und bildungskräftig sind. Die Eigenthümlichkeit der Rondoform ist, einen liedartigen Hauptsatz mit leichteren Gegensätzen zu umweben, welche auf der niedersten Stufe nur gangartig sind, weiterhin auf höherer Stufe ein zweites Lied als Seitensatz bringen, endlich auf den letzten Stufen Doppelseitensätze mit Gängen durchschlungen dem Hauptsatze zugesellen. Hier gelangt die Form an ihre Gränze, sie wird sich selbst zu enge, und so tritt die Sonatenform hervor, die festeste und größte der Instrumentalformen. — Die neue Scheidung in Sonatine und Sonate geht auf ein Mehr und Minder hinaus, das nicht minder ungreifbar ist als jene Gegensätze von Fuga, Fugato, Aria, Arioso. Der Name „Sonate" selbst hat in der M'schen Lehre eine bestimmte Abgränzung erhalten, die zwar an sich zu billigen, dagegen im Ausdrucke unsicher ist, da jeder zunächst an die dreisatzige beethovensche Sonate denken wird, während hier nur der erste oder Hauptsatz derselben gemeint ist. Die Rechtfertigung dieser Auffassung (3, 194) genügt nicht, da die Gefahr der Verwechselung größer ist als der Gewinn des scheinbar festeren Namens. Wie, wenn an die vorangehende Lehre, deren Ergebniß sie doch ist, dergestalt angeknüpft würde, daß man sie die „höchste, die sechste, die freie Ron„doform" nennte? Wie wenig schon die sogen. fünfte Rondoform von der Sonate unterschieden, ist mehrmals von dem Vf. selbst bald angedeutet (180. 192. 194) bald eingestanden (300). Wird denn wirklich für die Kunstlehre, soweit sie

von der wissenschaftlichen Lehre verschieden ist (247), durch jene Arten und Trennungen Wesentliches gewonnen? Wird das Machenlernen durch die Aufmerksamkeit auf äußerst feine dem Auge entschwindende Merkmale gefördert, oder gewinnt auch nur die critische Fähigkeit hiebei? Ich gestehe daß mir dieser Schematismus die Erkenntniß Beethovens nicht erleichtert, sondern erschwert haben würde, wenn ich ihn beim ersten Studium so hätte begreifen sollen.

Mitten in jenem Reichthume vermissen wir eine Erweiterung der Melodienlehre in höhere Thematologie. Die Weiterführung jenes Princips in die freie Instrumentalität würde besonders zu beachten haben die Gliederung oder Genesis der Perioden, welche ein andrer Compositionslehrer (Lobe) nicht übel dahin bestimmt hat, daß einzelne Melodietheile oder Motive in der schöngebildeten Periode wiederholt sein müßten. Widerstrebt uns auch der Begriff „Müssen" in der Kunstlehre, so erkennen wir doch die richtige Einsicht darin, daß die Periode erscheinen müsse als Selbstentwickelung des Motivs in rhythmischem Organismus, womit allerdings das Bedürfniß der Wiederholung ausgesprochen ist. Auf solche Erörterung, die wir hier vermissen, könnte erst richtig und vollständig eine wahre Entwickelung gegründet werden, und es würden sich dann auch die Categorien: „Einheit, Verwandtschaft, Gegensatz, Organismus" greiflicher darstellen. Unter andern wird um jenes Mangels willen eine wichtige Frage leicht abgethan, nämlich: „welche Sätze „können zur mehrsatzigen — d. h. eigentlich sogenannten — „Sonate zusammengestellt werden?" (310) — wie überhaupt dieses herrliche Gebilde, die reichste Frucht des neueren Kunstgenius, allzu kurz durchgenommen wird. Sollte nicht, was doch einer wissenschaftlichen Kunstlehre eigentlich unerläßlich scheint, der Gang der Lehre wesentlich erleichtert werden, wenn er sich an die historische Entfaltung anschlösse, die in höherem Sinne immer zugleich eine logische ist? Wie,

wenn man die Rondo- und Sonatenform nach den drei Hauptstufen der bachschen (S. und Em.), mozartschen, beethovenschen Auffassung entstehen ließe? Man kann nämlich bis in's Kleinste der Technik hinab nachweisen, wie sich das Verhältniß der Tonarten, die Zwei- und Mehrtheilung, die Seitensätze, in den drei verschiedenen Zeiträumen verschieden entfalten. In Bezug auf die Tonarten ist z. B. bemerkenswerth, daß auf die alte Gleichheit wie sie in der Suitenform stattfand, zuerst einfache Ungleichheit tritt, doch mit bescheidener Freiheit gewöhnlich Tonica und Dominante, sehr selten eine entferntere Tonart, für die verschiedenen Sätze zu Grunde gelegt wird; dann folgen in drei- und viersatzigen Sonaten auch wohl entlegenere Verwandtschaften, doch so, daß Anfangs- und Schlußsatz in Art und Geschlecht übereinstimmend bleiben (Dur in Dur ꝛc.); endlich werden fremde Tonarten zum Mittelsatz gebraucht (Beethovens Edur-Adagio im Gdurtrio), und Anfangs- und Schlußsatz sind verschiedenes Geschlechtes (Beeth. Cmoll-Symph. schließt in Dur). Die Vielsatzigkeit erweitert sich aus der einfachen Drei zur kunstvollen Fünf mit ihren Doppelgegensätzen, Uebergängen, Spannungen und Catastrophen; die moderne Sonaten- und Symphonienform. Endlich das Merkwürdigste und Tiefsinnigste bietet die Thematologie: während bei Bach jeder Satz ein klares Hauptthema hat, dem alle übrigen, wie in der Fuge die Zwischensätze, nur dienstbar sind, so hat Mozarts schalkischer Humor oft verschiedene Sätze die sich um den Vorrang zu streiten scheinen; die Fülle der Themen nimmt zu, die strenge Durchführung ab; im zweiten Theile erscheint zuweilen ein neuer Seitensatz. Mozart versucht, was Beethoven fortführt und fast zur Gewohnheit macht: dem Thema wird das Aeußerste zugemuthet, was aus ihm werden kann; dieß ist die Verwandlung des Hauptsatzes in sich (*μετάθεσις. μεταθεμάτωσις*), welche den beiden Bach noch gänzlich fremd ist (vgl. Marx 3, 194. 247). Ein ferneres doch mehr indivi-

duelles Unterscheidungsmerkmal zwischen Mozart und Beethoven ist, daß jener die Zwischensätze, Gänge ꝛc. gründlicher, auch wohl selbständiger ausbildet, während dieser auf die Nebenglieder geringeren Fleiß wendet, wodurch sich eben die Scheidung der einzelnen Sätze bestimmter vollzieht, also der Gegensatz der Stimmungen, durch weichere Gliedformen ungemildert, schärfer und leidenschaftlicher hervortritt. Wie oft sind Beethovens Dominantverweilungen nur rhythmische Wendepuncte, als solche sichtbar, in sich reizlos, selten zu milderer Schönheit emporschwebend! Zuletzt ist auch die Periodenbildung selbst in beiden sehr verschieden: während Mozart auch in raschen Sätzen voll Leidenschaft meist eine grade geschlossene Periode als Hauptsatz bringt, so ist die einfache Periode dagegen bei Beethoven sehr selten, außer im langsamen Tempo (3, 150. 153); meist hat er die aufgelöste Periode, obwohl diese in grader rhythmischer Form, zum Hauptsatze. Wie hiernach auch der Character der Melodie und das harmonische Grundgebäude sich verschieden gestalte, braucht nicht weiter ausgeführt zu werden. — Aus diesen Parallelen ergibt sich auf's Deutlichste, wie wichtig wo nicht kalte Definitionen doch bestimmte Terminologien der Kunstlehre sind.

Wir gehen noch einen Schritt weiter in der Thematologie. Was ist, was heißt Hauptsatz, Thema ꝛc. in seinem Verhältniß zum ersten, zweiten ꝛc. Seitensatze? Diese Frage, auch früher bei Gelegenheit der Doppelfuge (2, 434. 590) aufzuwerfen, ist für alle Gebiete der Kunst bis in die sprachliche Rhetorik hinein bedeutend; der Begriff des Hauptsatzes muß bestimmter gefaßt werden, als es das idem per idem thut (3, 93):

> ein Satz ist in sich nicht befriedigend, wenn er eine Bewegung hervorruft, der er an sich nicht genügt; er ist befriedigend, wenn ꝛc.

Statt dieses offenbaren Cirkels wünschten wir eine feste Beschreibung, damit an manchen Stellen der Sonatenlehre (3, 208)

deutlich wäre, wie groß die Zahl der Sätze, und welches der Hauptsatz sei. Eine andere Erläuterung (3, 273), der Hauptsatz sei

> das markiger, energischer, absoluter Gebildete, das Herrschende und Bestimmende; der Seitensatz dagegen das Nachgebildete, Mildere, mehr schmiegsam als markig Gebildete, das Weibliche gleichsam zu jenem vorangegangenen Männlichen —

ist sehr treffend, doch von dem Vf. mehr auf einzelne Fälle angewandt, nicht als Definition verstanden. Wie nun, wenn der Hauptsatz milder Natur (Adagio in Beeth. Ddur-Symphonie), die Seitensätze kräftiger, oder wenn der Hauptsatz nicht den Anfang (3, 111) bildet, nicht das vorangehende Männliche ist? Wo scheidet sich Einleitung und Hauptsatz? Man vergleiche Beethovens Sonate pathétique, die Cdur-Symphonie, die Sonate: adieux, absence, retour — und erkenne wenigstens die Schwierigkeit der Frage.

Der Hauptsatz ist causa sui, das Seiende, daher am meisten Unlernbar-Unbegreifliche. Im ächten einfachen Liede, im ältesten Choral ist nichts als Hauptsatz; die Scheidung in Haupt- und Nebenglieder ist, obwohl den älteren Motetten und Messen nicht fremd, doch erst in der späteren Instrumentalmusik recht kenntlich und bedeutsam geworden. Wir verweilen bei der logischen Bedeutung, da die historische Entwickelung uns hier verläßt. Haupt- und Nebensatz sind also zunächst gegeneinander Substanz und Accidenz, Seiendes und Werdendes, Standpunct und Uebergang. Diese Gegensätze lassen sich in allen, selbst den ruhenden oder bildenden Künsten unterscheiden; am lebendigsten freilich in der Tonkunst und im Drama. Suchen wir diese Gegensätze genauer zu erkennen, um dadurch die Erkenntniß des Hauptsatzes und der Thematologie zu erweitern.

Wenn wir mit unbefangener Hingebung ein unbekanntes Tonstück anhören, so treten sogleich einzelne Seiten, Theile,

Sätze desselben mit größerer Bedeutung hervor, während andere uns gleichgültiger vorbeigleiten. Jene prägen sich rascher ein, fassen das Gemüth mit größerer Gewalt, bleiben haften als das Erste, Wesentliche, dem Herz und Sinn zugewandt ist: die gleichgültigeren Theile schwinden eher aus dem Gedächtniß, täuschen die Erinnerung. Die erst ergriffenen Theile thun sich dem Bewußtsein als Haupttheile kund, die übrigen als Nebensachen. Woran aber erkennt nun das Bewußtsein Haupt- und Nebentheil? Was ist Hauptsache?

In der Musik die Grundmelodie, wie in der Malerei die Situation, in der Poesie die Idee; überall das, was man in und außer der Musik Thema nennt. Dieses erkennt der empfindende Geist an der überwiegenden Kraft und Fülle seines Baues, seiner Erscheinung: was am mächtigsten ergreift, im Gemälde z. B. ohne weitere Reflexion das Auge zuerst auf sich zieht, im Gedicht am stärksten betont wird, und immerfort durchklingt und alle übrige Stimmung in sich zusammenschlingt: das ist Hauptsache, Hauptsatz, Thema. Die Lebendigkeit und Innigkeit der Aussprache zeigt, was das Substantielle in des Künstlers Idee gewesen. Alles was außer diesem ist, ist accidentiell. Der substantielle Kern zerlegt sich, wie der lebendige Organismus, in Stamm, Zweige und Blüthen als seine Glieder. Diese Glieder schon mögen als Accidenz angesehen werden nach der rein logischen Abstraction; genauer ist nur, was zwischen den Gliedern liegt, was die Bestimmung hat, die Theile zu binden und zu trennen, accidentiell. Um dem Bewußtsein Stützpuncte zu geben, aber auch nach organischen Gesetzen der Entwickelung und der allwaltenden Rhythmik, sind die Glieder der Glieder, die Uebergänge, nothwendig. Jeder Uebergang ist Verbindung und Trennung zugleich: jenes indem er die Glieder scheidend zur Erkenntniß bringt, dieses durch seine Stellung immitten selbständiger Gebilde. Das abgebrauchte Gerede von Mannichfaltigkeit und Einheit in der Kunst, in sich unbestimmt und eitel, hat nur so

einige Bedeutung, daß es darauf hinweist: man lerne scheiden, was Substanz und was Accidenz ist*).

Ist nun Thema und Uebergang, Substantielles und Nebensächliches also zur Unterscheidung zu bringen möglich, so muß es auch in die Kunstlehre und besonders in die Formenlehre eingehen. Wenn dieß gründlich geschehen in der von uns vorgeschlagenen Thematologie, dann wird auch über das Verhältniß beider, besonders aber der Themen selbst, zu ihrem Organe die Rede sein können: wie der Gesang andere Themen fordert als die Geige, der Chor andre Uebergangsgebilde als das Orchester. Ferner wird sich zeigen, wie weit Uebertragungen und Arrangements möglich sind; und da jetzt all und jedes transscribirt und über- und hin und her getragen wird in hundert Gestalten, so wird sich vielleicht fragen lassen, worin die Uebertragungen ihren Reiz haben und woran sie scheitern: nur das Substantielle läßt sich übertragen, das Accidentielle verliert jedesmal, wenn es seinem ursprünglichen Organismus entrissen ist. — Uebrigens leuchtet ein, daß der Unterschied zwischen Kern und Schale, Haupt- und Nebenglied ein schwebender ist, und sich weder mathematisch demonstriren noch in wissenschaftlicher Abstraction festhalten läßt. Denn wie aus der Substanz die ersten oder Hauptglieder hervorgehen, die sich zu ihr als Accidentien verhalten, so läßt sich auch in den Nebengliedern ein Mehr und Minder von Bedeutsamkeit und Energie unterscheiden. „Mehr oder minder wesentlich" sagen wir nicht, weil zum lebendigen Organismus beides, Substanz und Accidenz, gleich wesentlich erfordert wird. „Natur hat weder Kern noch Schale."

Für die Musik ist das periodische Thema dieses Erstgegebene, Urlebendige, deshalb das substantielle Hauptthema; Seitensätze in vollkommener Periodenform würden also stören

*) Das Weitere von den Uebergängen habe ich in der N. Mus. Zeitg. 1843 Novbr. auszuführen gesucht in Bezug auf bestimmte Künstler und Werke.

und widersprechend zur Zweiheit der Idee führen — kein ächter Tondichter hat sie auch, so viel uns erinnerlich, gebraucht. Daß dieses den Jüngern der Kunst recht offenbar werde, und ihr Sinn sich öffne für diese wichtigen das ganze Geistesleben beherrschenden Gegensätze, dazu eben wünschen wir die Lehre vom Thema und Uebergang gründlicher durchgeführt, für jedes Organ anders gewandt, auf jeder Lehrstufe erneuert und vertieft zu sehen. — Diese und ähnliche Wünsche, welche wir an die M'schen Lehrbücher anknüpfen, schmälern nicht ihren Werth im Ganzen: denn sie haben seit dem Decennium ihres ersten Auftritts viel Gutes gewirkt in Arbeit Liebe und That, vor allem das „Erkenne dich selbst" künstlerisch bethätigend; zudem ist die persönliche Wirksamkeit des Vf. im mündlichen Unterricht von der Art, daß rasche und günstige Erfolge für ihn Zeugniß ablegen. Um so dringender wünschen wir seinen Büchern die Vollendung, welche allein einer vernünftigen Kunstlehre dauernden Sieg bringen kann.

## 5. Sittlichkeit der Kunst.

Das Verhältniß der Kunst zu den übrigen geistigen Mächten, ihre Stellung zu Religion Sitte und Vaterland, ist eine Frage, die von frühe her den Denker sowohl als den Künstler beschäftigt, frühe auch beide in Streit gebracht hat. Unter den alten Philosophen ist wohl nur Plato, der sie den anderen Geistesgebieten ebenbürtig hielt, und nicht bloß sie betrachtete, sondern auch ihre Nothwendigkeit in dem vollkommenen Staate erkannte; eine gewissermaßen sittliche Nothwendigkeit sollte sie einfugen in das fertige Gerüste des politischen Gebäudes, auf daß sie bestimmten sittlichen Zwecken, z. B. der Linderung der Leidenschaften diene. Ist nun diese Betrachtungsweise eine einseitige, und fehlt ihr die wahre höchste Kunstliebe, so steht sie doch unendlich höher als die kühlen Ansichten der aristotelischen Critik, welche die Erscheinungen zu erkennen begnügt sich aller Rechtfertigungsversuche entschlug. Unter den Philosophen des Mittelalters sind manche, die in schwungvoller mehr poetischer als logischer Auffassung das Weltall darzustellen streben, aber keiner der die Kunst selbst zum Gegenstande selbständiger Speculation gemacht hätte. Erst die neuere Philosophie hat, wie sie überhaupt im Großen und im Einzelnen mannichfaltiger geworden, mit der Fackel des Gedankens beleuchtet alle Seiten des natürlichen und geistigen Lebens, und seit etwa hundert Jahren auch die Bedeutung der Kunst in die Kreise ihrer Betrachtung gezogen. Von der ersten Anregung

künstlerischer Critik durch Winckelmann und Lessing bis zu den gefestigten Systemen Kants, Schellings, Hegels und Herbarts sind nun eine Menge Versuche gemacht worden, den geistigen Inhalt der Kunst auch für den Gedanken auszulegen, deren einige wir oben betrachtet haben. Man ist mit dieser Umdenkung der Schönheit wenigstens so weit gediehen, daß man sich über einige allgemeine Sätze so ziemlich verständigt hat, daß über das Wesen der Schönheit haltbare Gesichtspuncte gewonnen sind, und, im Allgemeinen wenigstens, die Anerkennung der schönen Kunst als ein Glied des geistigen Lebens durchgesetzt ist. Jene Umdenkung mag dem schaffenden, dem empfindenden Künstler oft nicht genügend, oft auch wohl überflüssig erscheinen: aber nimmer ist doch dem wahren Freunde der Kunst gleichgültig, wie sie sich zum gesammten Geistesleben verhalte; und es erhebt sich eine Frage von reellerem Gehalt als jenes dunkle Suchen im Verhüllten; eine Frage, welche eben jetzt zu beantworten die Zeit um so dringender fordert, als sich bisher die logischen Entdeckungen unwirksam erwiesen haben für das Leben der Kunst.

Wie steht es mit dem ethischen Gehalte der Kunst? welches ist ihre Stellung zu Religion Sitte und Staat? steht sie in irgend einem nothwendigen Zusammenhange mit jenen höchsten Mächten des Geisteslebens? Wenn nicht, so könnte sie sein oder auch nicht sein ohne daß die Menschheit von ihrem Dasein und Verlust erheblich berührt würde. Wenn aber: welches ist dann dieses Verhältniß? Läßt es sich faßlich darstellen oder ist es ein dunkles neben dem dunkeln schwebendes? So ungefähr möchte man jene Fragen fassen, welche nicht aus müssiger Denklust, sondern aus aufrichtigem Drange des Herzens aufgeworfen werden müssen von dem Denker und Künstler, dem die Schönheit nicht bloß lieb, sondern heilig ist. Da die Beantwortung derselben den großen Systemen des Gedankens bisher entgangen ist, so versuchen wir aus der Geschichte des Geistes annähernd eine Lösung.

So weit wir die Geschichten der Menschenbildung verfolgen namentlich des caucasischen Stammes, so haben alle Völker nicht bloß den unbewußten Drang sich zu schmücken — Blumenbach sagt: „Eher Schmuck als Kleidung" — sondern auch besondere Werke der Schönheit außer sich hinzustellen. Wir nehmen wahr, daß bei den Höhenpuncten staatlichen Gedeihens auch die geistigen Thätigkeiten, besonders die der Schönheit zugewandten, vervielfältigt erscheinen. Zwar finden nach der verschiedenen Begabung auch Unterschiede des Kunstbedürfnisses Statt, aber im Allgemeinen findet sich kein höhergebildetes Volk ganz ohne Kunst; und wenn ihre Geltung ebenfalls nach Begabung und Beruf der Völker sehr verschieden gewesen — man vergleiche Rom und Athen! — so stimmen sie doch darin überein, in der Kunst die edelste Lust, die Erhöhung des Lebens zu empfinden. Ueber diese Sätze ist kein Streit, so auch nicht darüber, daß einige Völker die Kunst mehr als Erheiterung neben ernsteren Interessen, andere mehr als Lebensberuf erkennen, wie einzelne Menschen dem Schönen mit ganzer Seele, andere aus Liebhaberei zum Vergnügen zugethan sind.

Ist nun, was beide suchen in der Schönheit, dennoch ein Gemeinsames? Streben doch die Menschen verschiedenen Sinnes auf ganz verschiedenen Bahnen zum Göttlichen: diese durch Natur und Lehre Geschiedenen haben sie einen dunklen ihnen selbst verborgenen Mittelpunct, wo ihr göttlich Streben sich begegnet? Gewiß! wenn das Bedürfniß, seiner Seelen Seligkeit zu finden, dem Menschen ursprünglich innewohnt, so ist das Centrum dasselbe bei allem excentrischen Ringen; selbst im bittersten Kampf des Verständigen und Gläubigen vernimmt eine liebevolle Ahnung das Rauschen des Einen ewigen Stromes obwohl zeitlich verworren klingend. Und sollte nicht im Ringen nach der Schönheit ebenfalls das verständige und das gläubige, oder das vergnügliche und das begeisterte Arbeiten sich auf Einen Mittelpunct beziehen? Ohne Zweifel. Denn

aus den vielen Wegen der Lust den Einen zu suchen ist ein stilles Zeugniß höherer Anerkennung; und wenn der Römer, der Americaner 2c. den tausend Gelegenheiten leichterer Ergötzlichkeit diese schwierigere vorzieht, so kann dieß wohl nicht allein um des Vergnügens willen geschehen sein: hier berührt er schon das Gebiet dessen, der ihn sonst seiner Kunstlosigkeit halber verachten möchte: er findet sich mit dem Künstler, dem Griechen, auf dem Einen Boden zusammen, wo sich vollkommnere Gestalten erheben als das Erdenleben darbietet. Dieses ist das Eine Centrum das die Geschiedenen zusammenhält.

Vollkommnere Gestalten als die wirklichen — das ist die gemeinsame Eigenschaft, welcher alle schöne Kunst nachstrebt. Wir gehen hier noch nicht auf den Streit zwischen Natur und Ideal, Portrait und Kunstwerk, Schönheit und Tendenz hinein — er wird sich bald genug herzudrängen — wir verweilen bei dem Ergebniß, daß der Mensch den Ahnungen einer Vollkommenheit, die seine Seele schafft, Gestalt zu geben den Drang fühlt: das Vollkommene anschauen ist seine Seelenfreude. Er fragt zunächst nicht, ob dieses einen weiteren Zweck erfülle, ob es sein gewöhnliches oder sinnliches Leben berühre, verändere, erhebe: jenes Bedürfniß erscheint zuerst als ein so ursprüngliches, wie alle übrigen des Leibes und der Seele, als ein solches, das keiner weiteren Begründung bedarf, als des Willens, der Laune, der Neigung. — Nicht minder äußert sich schon neben jener ersten unbefangenen Weise des Kunsttriebes eine andere mehr eitle Forderung, nämlich diese, daß Alles, was im Großen soll gesehen werden und Vielen angehören, in hoher Gestalt und möglichst vollendet dastehen soll. Wir können jenes erste Bedürfniß das ideale, dieses das festliche feierliche nennen; in der Freude am idealen Erscheinen und der Lust, das Fest zu schmücken mit edleren Bildern, stimmen die beiden Gegenseiten überein.

Jener Mangel an Begründung oder Berechtigung, den wir allen ursprünglichen Trieben z. B. der Selbsterhaltung 2c. zu-

gestehen, reicht jedoch für eine andere Stufe des Denkens nicht mehr aus. Jedes geistige Arbeiten nimmt für sich dasselbe Recht in Anspruch, um sein selbst willen da zu sein; da genügt es nun nicht, vom Mathematiker zu hören, daß er sich selbst zu befriedigen arbeite — denn dieß thun endlich alle treuen Arbeiter in jedem Amt — wir müssen erfahren, wie sein Denken dem allgemeinen Denken, seine Lust dem gesammten Leben zu statten komme. Es tritt ein Bedürfniß ein, jeder Arbeit ihren Zweck, jedem Gebiete des Geistes seine Stelle anzuweisen: diese Frage erhebt zuerst der Denker überhaupt; aber auch jeder andere, der sich selbst rechtfertigen will für die Arbeit seines Lebens, fühlt ihre Mahnung, der er sich nicht entziehen kann. Vor etwa hundert Jahren beschäftigten diese und verwandte Fragen viele Denker, jetzt sind sie durch das Urtheil der Zeiten gerichtet, aber nicht erledigt: immerfort erheben sie sich erneut wenn auch mit anderen Namen. Wohl mögen wir heute lächeln über solche Untersuchungen wie „über den Nutzen der „Gefühle, der Religion" u. s. w. und halten uns längst zu mündig, um noch drauf einzugehen; nimmt man aber das hellere Bewußtsein späterer Zeiten zu Hülfe und zieht jene einfältigen Namen ab oder vertauscht sie mit wissenschaftlicheren, so erscheinen sie keinesweges so überflüssig und ihre Beantwortung noch immer des Denkens der Edlen werth. Jene Frage nach der „Bestimmung des Menschen", die um des großen Friedrichs Zeit so viele Gemüther beschäftigte — ist sie etwa minder wichtig für uns, weil die Philosophen sie theils umgehen, theils belächeln, theils für erledigt halten? Sie bewegt noch immer alle bedürftigen Herzen; nicht minder, was aus ihr folgt. Wenn das Höchste was wir sinnlich kennen, das Leben und der Mensch selbst, jener Frage unterliegt, so ist es kein Raub, auch die besonderen Richtungen seiner Thätigkeit derselben Forschung zu unterwerfen. Und so muß es auch möglich sein, der Kunst ihre Bestimmung, ihre sittliche Bedeutung anzuweisen.

„Sittlich" ist ein vieldeutiger Ausdruck. Im allgemeinsten Sinne ist es dem Natürlichen entgegen gesetzt, als Ueberwindung der Natur, als geistige Herrschaft ächter Menschlichkeit; im besonderen Sinne bedeutet es den Inbegriff thätiger pflichtmäßiger Wirksamkeit innerhalb eines gegebenen staatlichen, religiösen, häuslichen Kreises. In diesem letzten — dem gewöhnlichen — Sinne steht die Sittlichkeit, von Hegel eigentlicher Moralität genannt, als besonderes Geistesgebiet anderen gegenüber: man spricht von Wahrem Schönem und Gutem, dem das Denken Dichten und Thun entspreche. Jedes dieser Gebiete hat sein gesondertes Reich, ja scheinbare Ausschließung gegen das andere: es gibt eine Darstellung der Wahrheit, die der Schönheit fremd, das Schöne kann unmoralisch sein, eine sittliche Handlung kann der Schönheit entbehren. Dessenungeachtet fühlt die Seele ein stilles Bedürfniß, alle drei vereint zu besitzen, wie sie ursprünglich einem Quelle entsprungen sind. Die Wahrheit, die ewig der Sitte widerspräche, würde aufhören, uns als Wahrheit zü erscheinen; die Schönheit, die die Sitte zerstört, ist trostlos und verliert ihre eigne Kraft, den Seelenzauber. Ein stilles Ringen nach Vereinigung, das die Seele nicht abweisen kann, wendet sich zurück nach jener vorhin so genannten allgemeinen Sittlichkeit, welche eins ist mit Menschlichkeit, und als erstes Ergebniß des Gottesbewußtseins alle Menschen bindet. Diese gibt das Maaß für unsere Frage.

Vollkommene Gestalten, über die Wirklichkeit erhobene, sind der Inhalt aller schönen Kunst. Wozu nun diese? Das heißt, in die heutige Sprache übersetzt: was will der schaffende Künstler, der empfangende Schauer mit jenen vollkommnen Gestalten, wenn er nicht begnügt sein soll, sie um sein und ihrer selbst willen zu haben? Was bringen jene Gestalten der Menschheit? Wird durch sie ein Vollkommenes gewirkt, das Leben gebessert, menschliche Zwecke erfüllt? — Am einfachsten antwortet die Geschichte: der Zustand der Menschheit ist,

wo die Kunst aufgetreten, durch sie selbst allein nirgend gebessert worden, weder im thätigen noch im anschauenden Leben; ja die Feinde der Kunst fügen hinzu, er sei überall durch die Kunst verschlechtert. Es ist ein oftgehörter culturhistorischer Satz, daß die Kunst in ihrem Höhepuncte jederzeit mit dem Sittenverderbniß des Volkes, das sie übt, zusammentreffe. Hiefür sind manche Data von großer Scheinbarkeit zusammen getragen: hat es mit ihnen ihre Richtigkeit, so muß der redliche Kunstfreund an ihrem Rechte verzweifeln. Denn wenn der Künstler vor Allem ein hoher Mensch sein soll, so kann ihm der Mangel des Aecht-Menschlichen, dessen seine Arbeit bezüchtigt wird, nicht gleichgültig sein. Wäre er aber nicht der hohe Mensch, den wir in ihm suchen, so würde er nicht einmal die erste Bedingung erfüllen, deren wir uns versichert haben, nämlich das Streben nach vollkommenen Gestalten.

Die Behauptung, daß die Kunstblüthe der sittlichen entgegen gesetzt sei, beruht auf einem Irrthume; wenigstens leiden alle übrigen Geistesarbeiten an gleicher Haft, denn auch die Blüthe der Politik, der Philosophie, des Handels rc. trifft in gleiche Zeiten, und wir gelangen zu dem Dilemma: entweder mit Rousseau alle Geistesblüthen auszurotten, da jede Culturhöhe die einfältige gesunde Kraft zerstöre, oder die später errungenen Güter des Geistes für wichtig genug zu halten, daß sie als Gegengewicht des Verlornen gelten möchten. Das erste ist trostlos, das zweite sittenlos; wenn wir nicht durch ein drittes aus tieferer Schau Entnommenes die Herstellung finden, so ist unsere Sache dennoch verloren.

Vor Allem ist das Factum unrichtig: die Reihe von Daten, welche die kaltverständige Geschichtserzählung bereitwillig auszubeuten pflegt, um zu Rousseau's Culturfeindschaft zu gelangen, ist durch eine Gegenreihe andrer Daten zu entkräften. Das schlagende Beispiel der augusteischen Römer, die an Kunst und Cultur hoch über den scipionischen standen, während ihre sittliche Kraft geschwächt war, genügt schon darum nicht, weil

einerseits die ganze römische Kunst keine nationale innerlich nothwendige war, anderseits die kräftigeren Geister voll ächter Kunstliebe doch an Gesinnung und That den Altvordern ebenbürtig waren. Wichtiger ist das eben so bekannte pericleische Beispiel. Was nun zuerst die Facta betrifft, so ist offenbar, daß in die Klagen der Schriftsteller über Sittenverfall oft das Bedauern sich einschleiche, daß die gute alte Zeit und die einfache überlieferte Sitte dahin sei, welches andere Gut aber dafür gewonnen, eben so oft verschwiegen werde: nämlich die freie, bewußte, über aller Ueberlieferung selbständige Sittlichkeit. Auf der anderen Seite ist geschichtlich nachweisbar, daß die dunkleren geist- und kunstlosen Zeiten im Ganzen und Einzelnen nicht sittlicher waren als die späteren, nur roher und bewußtloser im Guten wie im Bösen. Auch ist nicht außer Acht zu lassen, daß in Zeiten solcher Geistesblüthe, wie sie das damalige Athen erlebte, wo das Volk dichtgedrängt in rastloser Bewegung sich berührte, sowohl die einzelnen Ereignisse guter und böser Art als die geschriebenen Berichte häufiger gewordener Schriftsteller sich mehrten. — Endlich wird, selbst zugegeben, was immer erneuerte Zeugnisse doch zu bestätigen scheinen von jenem bedenklichen Zusammentreffen — es wird dennoch nie bewiesen, daß durch die höchsten Geistesthätigkeiten das Verderbniß der Sitte gebracht sei. Wenigstens sind in solch hohen Zeiten die Beispiele sinnlich kräftiger, sittlich thätiger Menschen nicht seltener, sondern eben so reich als in stillen unschuldigen Anfangszeiten. Wenn kürzlich ein Americaner noch behaupten mochte, die Kunst erschlaffe den Menschen, und werde vornemlich bei knechtischen Völkern in Ehren gehalten, so müssen ihm freilich Benvenuto Cellini, Friedrich der Große, Louis Ferdinand, Alexander der Große und Aeschylus unbekannt geblieben sein; es käme noch auf den Versuch an, ob Yankee doodle oder deutscher Gesang besser vor den feindlichen Kanonen aushalten werden; daß das Singen dem Arme kein Leid thue, hat Gustav Adolf und die Freiheitskriege bewiesen.

Dennoch müssen wir mehr zugestehen als den Freunden der Kunst bequem scheint, und die Feinde in ihrem eignen Lager aufsuchen. Es ist wahr, alle Kunstperioden zeigen es: der Boden alter Sitte muß aufgelockert sein, um neue höhere Blüthen zu empfangen; der Künstler selbst muß zwar ein sittliches Wesen sein, um seines Gleichen verständlich zu werden, aber ihn kleidet auch ein schöner Leichtsinn, der seinen eignen sittlichen Weg geht; auch die Strengeren geben zu, daß er mit eigenem Maaße zu messen sei, sofern er nur nicht den Kern der Menschlichkeit darüber verliere. Auf dem brachliegenden Boden frischerstehender Volkskraft, wie dem Deutschen in der Carolinger, dem Römer in Romulus' Zeit, da kann kein Gebild gedeihen als die ersten Werke des thätigen Menschengeistes, die Sicherung der Familie, des Gesetzes, die Gründung von Sitte und Vaterland selbst. Wenn diese gewonnen, das Gesetz bestätigt, der Volksgeist sich selbst gefunden, dann erheben sich die mannichfaltigen Strebungen, diesen Volksgeist auszubauen und lebenvoll zu gliedern: dann erstehen einzelne begabte Menschen, die den bereits durchlebten Gehalt ihres Volkslebens festzuhalten, zu gestalten streben. Ihnen ist oft die Thätigkeit im Einzelnen, gegenwärtig Wirklichen, versagt, und das um so mehr, je kühner sie jenen Gehalt zu umfassen trachten; während der Sittlich-Thätige, auf seiner Bahn um das Ganze des Geisteslebens minder bekümmert, sein Gemüth in augenblicklicher Thätigkeit abschließt und darin Befriedigung findet.

Das ist die sittliche Stellung der Kunst: sie gibt den Inhalt des Volkslebens, der bereits durchlebt ist, in erhöhter Gestalt wieder; ihr sittliches Verhältniß ist Reproduction, Abspiegelung des seienden Volksgeistes. So ist sie selbst ein sittliches Ergebniß. Erst dann, wenn ein Volk einen sittlichen Gehalt vorher durchlebt hat, beginnt die Möglichkeit der Kunst; was es gewonnen, die Blüthe seines Lebens, den Kern seiner sittlichen Thaten, den wahren Gehalt seiner geistigen Erwerbnisse legt es in den Werken der schönen Kunst für

die Anschauung nieder, um so der ganzen Menschheit ein dauerndes Geschenk aus dem köstlichsten Stoffe, den der Geist gewebt, darzubieten. Dem Gesagten widerspricht der Satz, daß alle Völker mit Poesie beginnen, nur scheinbar. Denn so weit wir zurück denken können in die Nacht der Völkeranfänge, trat nie ein Dichter auf, bevor das Volk seine sittliche Grundgestalt in irgend einer Weise abgeschlossen: Homer singt die Griechen, wie sie schon fünf oder sechs Jahrhunderte vor ihm sich menschlich gebildet haben, Ossian die versinkende Herrlichkeit seines Volkes, die sagenhaften Barden stehen in einem bereits fertigen Volksthume. Dennoch beginnt die Poesie den Reigen literarischer Künste, weil die Anschauung dem Verstande vorhergeht; also niemals ohne voran gegangenen durchlebten Inhalt, wohl aber oft mit Aussicht auf höhere Schöpfungen. Daß ein reiner Anfang keine Kunst zulasse, kann man vielmehr an dem Beispiele Roms und America's abnehmen. Befinden wir uns heute, wie die Gelehrten sagen, im wirklichen Anfange neuen Staatslebens, so ist gewiß, was uns ohnehin die Kunst der Gegenwart deutlich genug sagt, daß es jetzt erst einiger Zeit bedarf, ehe wahrhaft neue Kunstwerke voll innerster ewiger Gewalt wieder zu gewinnen sind, und Gervinus' Schlußwort ganz untadlig, daß heuer das Dichten und Singen eine Weile aufhören müsse selbständig zu sein.

Die Kunst ist ein sittliches Ergebniß. Wie die sittliche That z. B. Kampf, Aufopferung, Selbstüberwindung 2c. nach einem bestimmten Körper der Erfüllung hinstrebt, und so das fertige Werk erwirbt: so ist auch des Künstlers That ein menschlich-sittliches Ringen nach einem Werke. Jede Wirksamkeit schauet ein Ziel vor sich, ein festes Gewordenes, dessen Erwerbung sie zugewendet ist; eines ganzen Volkes vereintes Wirken hat eben so ein gewisses, wenn auch unbewußtes Ziel, nämlich dieses: den Volksgeist zu erfüllen. Diese Erfüllung kann mit der That an sich begnügt sein z. B. der römischen Weltherrschaft; oder sie kann weiter streben, sich selbst im Gedächtniß der Zeiten

festzuhalten: dieses Festhalten jenes erfüllten Volksgeistes ist ebenfalls eine sittliche That zu nennen. — Demnach ist die Kunst vorzüglich der Vergangenheit zugewendet. Nur das schon Durchlebte fällt in ihr Bereich; das Seiende, nicht das Werdende zu zeigen ist ihr Amt. Man hat wohl, in Ueberschätzung künstlerischer Wirksamkeit, von einer Ahnung der Zukunft in der Kunst gesprochen, und kann dafür allenfalls Dante, den ersten mystischen Dichter, oder Göthe, den Vorläufer Hegels, anführen: aber dieß sind dennoch Täuschungen und Mißverständnisse theils der Geschichte theils der Idee. Das Element, in dem Dante lebte, war der vertiefte christliche Inhalt der alles Volksbewußtsein durchzog; er sprach aus, was waltend war als höchste errungene Zeitmacht; den kommenden Geschlechtern gab sein Wort Anlaß zu weiterem Ringen, sein räthselhafter Ton ward ahnungsvoll weiter gedeutet. Was ein Dichter von Ahnungen ausspricht, sind Ahnungen auf dem Boden des Vorhandenen, innerhalb der Kreise des fertig gewordenen Geistes erschaffen, nicht absolut neue Schöpfungen: die Kunst hat den Stoff zu gestalten, nicht zu schaffen. — Ein Gleiches gilt von der vermeintlichen göthischen Vorbedeutung: was innerhalb seines Zeitenkreises beschlossen vorlag, hat er gesungen, und von diesem Standpuncte aus vollkommene Zeiten geträumt, ungefähr in dem Sinne, den der Philosoph etwas später denkend aufnahm; eine neue Zeitgestalt zu schaffen steht nicht dem Dichter zu, sondern dem Staatsmanne, dem Reell-Sittlichen. — Zum Theil aus dieser Betrachtung fließt auch der treffliche Rath Göthe's, den Stoff der Tragödie nur aus vorhandenen Sagen zu nehmen, und jenes andere schöne Wort, daß alle seine Gedichte Gelegenheitsgedichte seien.

Hieraus kann die Nothwendigkeit der Kunst gefolgert werden; zwar nicht für alle Völker in gleichem Maaße, aber doch so, daß ohne Erscheinen der Kunst eine Unvollendung offenbar würde, und der Mangel der Kunst zugleich ein

menschlicher (absoluter) Mangel im Ganzen eines Volkslebens erschiene. Es ist wohl möglich, daß ein Volk wie z. B. die Mongolen nach ihren überschwemmenden Eroberungszügen, mit der einfachen That seines Lebens begnügt sogleich abschließt: aber dann fehlt dem Volke eben, warum es werth ist Mensch zu sein; es fehlt ihm das Innewerden eigner Größe. Wo aber ein Volk menschheitlichen Zwecken nachgerungen, und auch nur eine Seite derselben liebevoll erfüllt hat, da bedarf es auch des Genusses seiner selbst in anschaulichen Bildern; es ist ihm sittliches Bedürfniß, ein ewiges Gedächtniß des Bewußtseins seiner selbst zu stiften. Wer dem Menschen nichts als Thaten wünscht und die Schönheit der Geistesblüthe für entbehrlich hält zur Kraft und Herrlichkeit des Staates, der vergißt, wie bald der Mongolen Thaten zerronnen ohne Abbild, ohne Glanz, ohne Wirkung, und wie der hunnische Sturm ein flüchtiger Augenblick war vor dem Tode des Volkes, das sich selbst nicht kennen gelernt. Thaten zerrinnen in Luft, wenn die Kunst sie nicht für die Ewigkeit bewahrt; Wirklichkeit ist todter Leichnam, wenn nicht der Gedanke sie trägt. — Was ist Genuß des Lebens, Lohn der Welt? Liebe und Geselligkeit sind es, „Wein Weib Gesang" sagt der Dichter: er nennt nur Glieder, Bruchstücke des Genusses. Der schönste Lohn des Helden ist, daß er seine Thaten schaue, nicht mehr als That, sondern als Werk, das ist körperlich gewordene, bleibende That. Aller Genuß ist todt, der nicht in Schönheit ruht. Das Leben ist wechselnd That und Ruhe: eins allein kann das Leben nicht füllen, in einem begnügt würde es verdorren: so ist Arbeit und Genuß, Sitte und Schönheit beides dem Ganzen unentbehrlich, das in Vereinzelung zusammen stürzen würde.

Einem wahren Volke als ächtem Gliede der Menschheit ist also die Kunst nicht etwas Zufälliges, sondern ein unentbehrliches Glied seiner höchsten Entwickelung. Alles endlich Errungene führt zu diesem Ziele, daß es auch in erhöhter Gestalt dargestellt werden muß, damit das Volk deß inne werde, was

es geleistet. Also steht auch die Kunst ihrerseits nicht allein und losgerissen im Menschenleben, sondern deutet immer rückwärts auf ein bereits erworbenes Gut innerhalb eines bestimmten menschlichen und staatlichen Kreises; „die Kunst verlangt „ein Vaterland." Auch der Flüchtling, der Heimathlose kann nur Künstler sein, indem ihm ein verlorenes Vaterland vor Augen schwebt; wo nicht, so ist seine Schöne nur Spiel, nicht Lebenswahrheit. Wenn im vorigen Jahrhundert der Deutsche seine heimische Kunst wiederfand, so war dieß nur darum möglich, weil Thaten geschehen waren, die die ureigenste Kraft des Volkes offenbarten, und weil ein geheimes Band alle Gemüther umschlang, das durch keinen äußerlichen Fürstenkampf konnte ganz zerrissen werden. Göthe fühlte dieß früher als manche, die ihn unvaterländisch gescholten haben; er hat sowohl in den Zeiten des sinkenden Vaterlandes die innerste Kraft seines Volkes gefühlt und gesungen, als im Auslande empfunden, was er als Deutscher werth sei; ganz nach der Weise unserer Urväter, die erst nach wildem Umfahren der Welt sich bewußt wurden, welchen Schatz ihnen Heimath und Stammbrüder mitgegeben. Auch die tiefsinnigen Tondichtungen S. Bachs, obwohl einer zerrissenen traurigen Zeit der vaterländischen Politik entsprossen, sind dennoch nicht ohne sittlichen und vaterländischen Boden: sie deuten auf den letztvergangenen Zustand kräftiger Frömmigkeit und kirchlicher Einfalt, in welchem Bachs Jugend erwachsen war. Wie Beethovens Riesenharfe das Leiden und Ringen einer großen Zeit abbildet, ist schon mehr anerkannt.

Hiemit streitet nicht, daß die Wirkung der Kunst weltheimisch sei. Wir meinen dieß nicht in dem Sinne der verrufenen „Weltliteratur"; denn diese ist unmöglich, weil die Sprache von allen Seelenäußerungen das Individuellste ist, und in keinem fremden Gewande sie selbst bleibt: Göthe's vielbesprochenes Wort hat nur so ahnungsvolle Bedeutung, wenn es heißt, daß die deutsche Sprache dereinst Weltsprache, und

alle Völker deutsch lernen werden. — Sondern wir meinen — und zwar insbesondere von den wortlosen Künsten — daß die Kunst weit mehr allgemeine Sprache der Völker sei als die sittliche That und das geschriebene Wort; und wenn sie dem kundigen Auge jederzeit ihren Ursprung verräth, dennoch als Bild und Ton allen Völkern verständlich sei, was eines inniglich geredet. Damit bestätigt sich auch das früher Gefundene, daß in der Kunst ein letztes sittliches Ergebniß des Völkerlebens niedergelegt ist, welches nun erst als fertig Gewordenes, als ächtes Menschenwerk, aller Menschheit zugehört. — Schule und Vaterland mit sichtbaren Merkmalen vom Kunstwerke zu fordern ist demnach widersinnig; es gibt sich von selbst so, und ist nur ein Zeugniß irdischen Ursprunges, daß auch das höchste Kunstwerk nationale Züge hat; diese sind nicht zu geben und zu verlangen, sondern finden sich unwillkührlich als menschliche Beigabe des ewigen. — Selbst die Wortdichtung nimmt an dieser Allgemeinheit Theil, indem grade die vollkommensten Gedichte durch Uebersetzung am wenigsten verlieren, weil ihr menschlicher Gehalt unzerstörlich allzugänglich bleibt.

National also im höchsten Sinne, weltheimisch im umfassendsten, ist die Wirkung und Herrlichkeit der Kunst; dieß ist ihre sittliche Nothwendigkeit. Sie gibt die ewigen Gestalten fertigen Lebens, nicht bloß damit es gleichwie in Abschrift erhalten bleibe, sondern als selbständige Größen, als eignes selbstberechtigtes Gut des Lebens. Sehet, ruft der Künstler, dieß ist meines Volkes Sitte und Sittlichkeit gewesen, deß zum Zeugniß ist dieses Denkmal geblieben, seines Willens Kraft und Schönheit hat diese Gestalten als das Herrlichste hinterlassen, als menschliche Werke göttlichen Scheins. Eine Schöpfung neben der Schöpfung erhebt sich das Werk des Menschengeistes; zuerst als reine Schaffenslust nach beruhigter Thatkraft, dann auch mit dem Anspruch, die Schönheit des Daseienden zu übertreffen. Denn während die natür-

lichen Dinge von Gottes Hand geschaffen sind, um ihr Leben zu erfüllen, im Kampfe ihre Bestimmung zu erringen, und deshalb die Schönheit der Erscheinung mehr als Zugabe ihrer Eigenschaften an sich tragen: so hat dagegen diese höchste Menschenschöpfung gar keinen anderen Zweck als die Schönheit allein, das träumerische Ideal in Wirklichkeit zu bringen, und hiemit übertrifft das menschliche Kunstwerk die Naturschönheit. Auch von dieser Seite her läßt sich eine sittliche Nothwendigkeit, ein Seelenbedürfniß der Kunst nachweisen: der Mensch will Vollkommenes anschauen in der Welt voll unvollkommener Erscheinungen: der Traum seiner Seele ringt nach dem Urbilde des Wahren und Guten; er erfüllt sich nirgend so liebevoll als in der Schönheit.

Hier brauchen wir kaum den Vorwurf zu fürchten, es sei ja nur Schein und Unwirklichkeit, was die Kunstschönheit bringe. Denn ist es minder die That, deren Kern Niemand kennt als Gott? sie kann erheuchelt sein, und mit leichterer Mühe als ein Kunstwerk. Oder ist die Geschichte wirklich? Im thatsächlichen (reellen) Sinne doch nur so weit, als Geburt und Grab, Glück und Schmerz alle Geschlechter der Menschen durchziehen, und wir die zweifelhafte Gewißheit erhalten, daß dieß Alles geschehen sei. Um was die Völker arbeiten und ringen bis zum Tode, das ist nicht mehr und minder wirklich, als was die Kunstschönheit zu dauerndem Gewinn erwirbt: alle geschichtlichen Entwickelungen der Freiheit sind ideale Ereignisse, ihre Wirklichkeit von anderer Art als die Existenz von Heu und Gras. Ist alles Geistige nur Schein, so theilt die Kunst diesen Vorwurf mit der Religion; ist aber eine Wirklichkeit auch außer dem Leiblichen, so gehört ihr die Kunst mit allen Höhen des Geistes an.

Wenn es nun mit jenem Streben nach vollkommenen Gestalten des sittlichen Seins, das die Kunst erfülle, seine Richtigkeit hat, so kann man die Verirrung derer nur bedauern, die sie zu fremdartiger Arbeit nutzen wollen, indem sie ihr die Ten-

denz unterlegen, Sitten Staaten und Menschen zu bessern. Allerdings hat, wie wir oben nachgewiesen, jedes menschliche Werk außer seiner Selbstbefriedigung noch einen weiteren Zweck, nämlich der Menschheit für göttliche Zwecke zu dienen; aber dieser göttliche Zweck der Kunst ist bereits erfüllt, indem sie das Wahre in's Leben scheinen läßt zu geistigem Genusse. Wer das Schöne weiter nutzen will, zerstört die Schönheit. Denn entweder ist in einem Tendenzwerke z. B. dem ewigen Juden von E. Sue — die Absicht überwaltend, die Schönheit zufällige Beigabe: dann verliert sich der Blick irrend zwischen practischen Zwecken und idealer Freude, und vernichtet so eines im anderen, weil der practische Zweck durch Poesie verdunkelt, die Schönheit durch practische Zwecke zur Dienstbarkeit gelähmt wird. Oder es ist die Schönheit, wie im Portrait, in der naturhistorischen Abbildung, nur lüsterner Zierrath: dann erscheint die Unwahrheit, hier doppelt unsittlich, weil sie einestheils nur schmeichelnd, verführerisch wirken will, anderseits den eigentlichen Zweck der Arbeit vergißt. — Die sittliche Besserung des Menschen zu bewirken ist die Kunst unfähig, da ihr die thätige Kraft der Zukunft abgeht; zu solchem Zwecke ist wirkliche Arbeit der Gesinnung nothwendig, nicht freudiger Genuß des Errungenen: diese Freude ist nicht der Weg der That, sondern ihr L o h n. Wenn Aeschylus die Perserkämpfe mit einer Mahnung zu ewigem Freiheitskampfe verbindet, so ist nicht zu übersehen, daß er den schon gewesenen Kampf darstellt und die schon gewonnene Siegesfreude; selbst ein tyrtäisches Kriegslied kann nur wirken, indem es die inwohnende Gesinnung des Volkes erneut. Ein wahrhaft p o e t i s c h e s Tendenzwerk ist nur so möglich, daß die Tendenz als M a h n u n g verschwindet, aber sich gleichsam unwillkührlich und natürlich herausstellt. Als Zeugniß der A e c h t h e i t oder der inneren poetischen Wahrheit sogenannter Tendenzlieder mag dieses dienen, daß das p o e t i s c h e allen, auch den Gegnern der Tendenz, lebendig und ergreifend erscheint, während das n u r

tendenziose niemanden fesselt als Gleichgesinnte. Man vergleiche nur Flemmings und Knapps Kirchenlieder, Schillers und Herweghs ideale Gedichte, Göthe's Faust und Byrons Manfred, um die Wahrheit des Gesagten zu erleben.

Demnach ist die Frage unverständig, was besser d. h. sittlich wirksamer sei: das Kunstwerk oder die That, die ideale oder die reale Arbeit. Nach dem Bisherigen darf die Frage nicht mehr aufgeworfen werden, als nur in dem Sinne: wo erscheint die Idee reiner, in der Schönheit oder in der Wirklichkeit? Geben wir jeder ihren Acker zu bauen, so werden sie ungestört arbeiten, auf verschiedenen Bahnen dennoch zu Einem Ausgange zielend, der Erhöhung des Lebens. Jene Frage ist in alter Zeit einmal gar lustig aufgeworfen und eben so lustig beantwortet. Der siegende Held kehrte aus der Schlacht, der Sänger empfing ihn mit schönem Liede. Der Sieger lächelte hochmüthig: „ich mußte handeln, was du nur singst.“ Worauf der Dichter: „du kannst also mehr als ich? So nimm die „Leier und sing's selbst.“ —

Hier begegnen wir aber einer anderen sittlichen Frage, die nicht so leicht wie die erste zu beantworten ist. Ist nämlich die sittliche Geltung der Kunst im Allgemeinen zugestanden, so fällt es auf, daß sich diese bei den Künstlern selbst oft so wenig fruchtbar erweist. Bekannt sind die ärgerlichen Klagen über das bürgerliche Leben mancher Künstler, ja man enthält sich nicht der Beschuldigung, daß die das Herrlichste sangen, von Gemeinheit umstrickt und in ihr untergegangen seien. Wenn die Sittlichkeit wirklich den Hintergrund der Schönheit bildet, wie kann denn, fragt man, bei ihren Bekennern so wunderliche Abschweifung von ihrer Bahn gewöhnlich sein? Dafür bringt man denn Beispiele von Hohen und Niederen, und glaubt die Sache abgethan, entweder die Kunst oder die Künstler der Sittlichkeit zu entkleiden. Wir können uns, falls unsere früheren Ergebnisse in sich begründet waren, nicht mit so raschem Erkenntniß begnügen; denn wir meinen allerdings, daß jene

Frager Recht haben: wenn durch Kunstübung die Sitte im Allgemeinen Gefahr liefe, und sich dieß an den Künstlern im Allgemeinen bewährte — dann müßte man die Scheinwahrheit aus allen menschlichen Kreisen verbannen. — Doch glauben wir vorerst eine falsche Zählung beseitigen zu müssen. Versuchen wir nämlich, so weit es möglich, eine Zusammenstellung der Rechts- und Gottesgelehrten, der Staatsmänner und bürgerlichen Hausväter, die moralisch untadelhaft gelebt haben, so wird die Zählung ergeben, daß unter allerlei Volk Gute und Böse zu fast gleichen Theilen gemischt sind. Wenn also dem Schauspieler, Musiker, Dichter hie und da ein sittlicher Zweifel anklebt, so vergesse man doch ja nicht, auch die stilleren Lebenskreise zu prüfen, ob es dort überall so wohl stehe wie jener Tadel behaupten möchte; jenes alte: „Thut nach „meinen Worten, nicht nach meinen Werken" wird ja nicht allein vom Künstler gesagt. Was aber die andern — es ist nicht ganz abzuläugnen — mehr haben an bürgerlicher moralischer Festigkeit, sind sie es jedesmal sich selbst schuldig und ihrem Stande, oder anderen Verhältnissen? Aber beim Künstler, erwidert man, ist das Verhältniß anders: er will das Höchste darstellen und lebt es nicht; dieß ist Widerspruch, Untreue und Lüge. Wir könnten erwidern, daß bei einem Solchen, der ohne heilig zu leben das Heilige darstelle, doch wenigstens Augenblicke höherer Erhebung gewesen, daß nach den Worten eines edlen Dichters seine Werke besser als er selbst seien, himmlische Gaben der Erleuchtung in dunklem Lebenswirrniß — und ferner, daß Niemand auf Erden des anderen Herz und Nieren zu prüfen berufen sei; ist das Werk gut, was weiß ich's wie es entstanden! Aber mit so halber Antwort glauben wir doch die Frage nicht in wahrem Sinne erledigt. Vielmehr ist zu behaupten, daß ein unsittlich Herz nichts Sittlichschönes erschaffe, der Schöpfer ächter edler Kunstwerke auch ein Mensch von gleichem Inhalt sein muß. Wollt ihr nur die bürgerliche Moral an ihm befriedigt wissen, daß er seinen Hausstand stütze, gute Kinderzucht übe, sein Weib nicht um

die Treue betrüge — auch da werdet ihr so viel glückliche Beispiele unter den Künstlern finden als unglückliche unter den Nichtkünstlern; und rechnet ihr ein Kleines ab für die Verlockungen, die dem leben- und liebreichen Gemüthe reichlicher um den Weg gaukeln, so möchtet ihr, die Gerechten, die Rechnung so ziemlich richtig gezogen haben. Aber ist nun dieses die ganze Sittlichkeit? Das was über aller herkömmlichen Sitte als erste und herrlichste Gabe des sittlichen Geistes an sich gilt: der Muth des Mannes, die Ueberwindung der Natur und Thierheit, die ächte Liebe des Vaterlandes — dieß Alles wäre dem nicht zu eigen, der es in hohen übermenschlichen Gestalten verleiblicht? Unmögliche Voraussetzung, die sich durch die That widerlegt — an Bürger und Günther und Hoffmann braucht man kaum zu erinnern; nur daran, daß eine That, ein Wort leichter zu heucheln ist als ein Gedicht. Wer dieß noch nicht erlebt hat, dem können wir's nicht beweisen; gewiß ist, daß ein erlogenes Ideal, ein Bild ohne Glauben und Liebe nicht länger lebt als einen Tag, daß aber das ächte Ideal so wenig als der ächte Muth zu machen ist, wo es nicht im Herzen lebt. Ueber die innere Absicht eines Frommen können wir unklar sein, Gustav Adolfs Motive beim Glaubenskriege sind der Mehrdeutigkeit ausgesetzt wie jede That: aber Aeschylus' Kraft täuscht nicht, Mozarts Liebe ist gewiß, wie ebenfalls gewiß ist die Lüge in Euripides' Heldenpuppen, in Aubers Witz und Meierbeers Glaubenskrieg. Daß übrigens der Künstler nicht specifisch sittlich zu sein pflegt in dem Maaße, wie die engeren sittlichen Lebenskreise des Priesters und Schulmeisters fordern, geben wir zu, machen aber dem Stande daraus keinen größeren Vorwurf als dem priesterlichen, der nicht vor menschlicher Sünde schützt.

Aus diesem Verhältnisse zur Sittlichkeit folgt nun ferner das Bedürfniß, die Kunst in das volle Leben aufzunehmen als nothwendiges Glied. So sucht die Schule an trefflichen Dichterwerken ihre Jugend zu erziehen; der Genuß veredelt sich, die thierische Lust wird gemildert zu warmer Seelenfreude, wo

die Kunst in die Kreise der Geselligkeit eintritt. Darum halten es die besten Erzieher aller Zeiten für unerläßlich, daß die Jugend in irgend einer Schönheit erwachse, wie ohnedieß das erste Alter für Schönheit empfänglicher ist als für Wirklichkeit. Früher haben wir versucht zu erweisen, daß die unserer Zeit gemäßeste Kunst die Musik ist: diese ist denn auch vorzüglich dem Jugendunterrichte bestimmt. Nicht jeder ist zum Sänger, zum Künstler, kaum zum Dilettanten bestimmt; aber wissen wir denn, wie viel verborgene Seelenanlagen die Lehre entwickelt? Kennen wir denn das Kind, den Jüngling, so genau, daß wir eine Lehre unnütz erachten mögen, ehe sie durchlebt ist? Und es ist ja nicht allein das practische Bedürfniß, ihnen das Können zu lehren, was die Schule treibt, die Güter des Geistes zu verallgemeinern: weit höher als dieses ist ja der theoretische Gesichtspunct, ihnen das Reich der Ideale zu eröffnen, ohne das der Mensch keine innerste Wahrheit jemals erlebt: wehe dem der sie auch hier nicht findet!

Denn es ist noch eine Seite des sittlichen Verhältnisses, die wir im Bisherigen nicht berührt haben: sie ist das Ergebniß aller früheren, die Krone der Kunst, die Blüthe des Lebens. Mit Einem Worte es benennen ist schwierig: hat doch Herbart ein ganzes ästhetisches System, Schiller seine ästhetischen Briefe, Göthe sein wirkliches Leben diesem Zauberworte hingegeben, das wir zu umschreiben statt zu benennen versuchen. — Es ist mit allen übrigen Kreisen des Lebens, nämlich Religion, Sitte, Staat, Gewerbe, Herrschaft und Krieg ꝛc. noch nicht gethan, noch nicht abgeschlossen der Kreis des Menschlichen, wenn nicht die Gestaltung, der Trieb der Vollkommenheit, das Ganze durchdringt. Wen der Glaube beseligt, der ringt sich selbst zu Liebe nach Ausspruch und Gestalt für diese Seligkeit; was die Sitte gründet und schafft, ist kalt so lange bis die Schönheit des Lebens hinzutritt in Liebe und Empfindung; alles Arbeiten im Staatsgebiet führt zu dem Ziele, der Menschheit Ruhe und Freiheit zu geben zum Selbstgenuß, zur Selbsterfüllung jenseit aller politischen Fragen; die

kunstreichsten Gewerbe, der erdumspannende Handel arbeiten nur, um das niedere Leben zu erleichtern, auf daß das höhere Raum gewinne; des Königs Herrlichkeit ist blinder Glanz, so lange er um nichts arbeitet als um die wirkliche Existenz seines Volkes ohne Lebensfreude und Schönheit; auch selbst die Kämpfe und Krämpfe der Weltgeschichte haben ein Mehreres hinter sich als das todte Arbeiten um wirkliche Zwecke. Ueberall schleicht die Schönheit heran als Lebensspenderinn, als Erscheinung der Vollkommenheit, die wir Schwachen in Wirklichkeit hienieden nicht finden. In diesem großen Sinne, der freilich die Kunst bei weitem überragt und sie nur als Glied in sich hat, so haben Herbart, Krause, Schleiermacher die Lebensschönheit, die höhere Lebenskunst gefaßt: ein weiter Begriff allerdings, in welchem jenes Zauberwort, das wir suchten, sich ausspricht, doch mehr eine Aufgabe für kommende Zeiten und reifere Denkgebäude als unsere bisherigen gewesen sind. Wenigstens das erkennen wir aus diesen Sätzen, daß Hegels Auffassung die Größe des Schönen gar klein darstellt, wenn es heißt: „Die schönen Künste gehören mehr „der Remission, der Nachlassung des Geistes an, wäh„rend die substantiellen Interessen des Lebens vielmehr seiner „Anstrengung bedürfen" (Aesth. 1, 6). Ja wohl: „ernst „ist das Leben, heiter ist die Kunst" — aber nicht, daß darum dem einen alle Arbeit und Ehre des Lebens, oder gar die Substanz des Seins allein zufalle — nein! ohne Kunst ist das Leben nicht ernst, sondern todt; ohne Ernst ist die Schönheit nicht Wahrheit, sondern Trug, und gar nichts besser, als jener Luxus den der Denker als lüsterne Weichlichkeit verdammt. Im höchsten Sinne vereint sich wieder, was der sinnende Denker für einen Augenblick getrennt: so ist kein ächter Genuß ohne Arbeit, ohne Drang und Verschwendung der Lebenskraft, ohne selbstmühendes Ringen; und die wahre liebevolle Arbeit ist nicht des Genusses baar, sondern selbst Genuß des Lebens in Bethätigung der Kraft. Hier fließen Sitte und Schönheit zusammen in ein Bild heiligen Lebens, das nur

wir, die Lernenden, zum Verständniß unterweilen zu scheiden genöthigt sind. Alles Leben ist Arbeit, kämpfendes Schwinden, sich selbst vernichtend, zum Tode rinnend; aber zugleich — alles Leben strebt nach Schönheit; wie das erste Kind Gottes im Paradiese voll heiliger Schönheit geboren war, so ringt auch alles neue nachwachsende Leben ebenfalls nach der Schönheit als seiner letzten Verklärung; nur der eitle Mensch, die lieblose Sünde, zerstört das Leben, und raubt ihm, was von Anfang bis zum Ende der Zeiten alles Lebens Ziel ist. Was ist Leben als Wandeln zum Vollkommenen? Was will die Liebe, als das Vollkommene schauen und genießen? Der wahre Leib des Lebens und der Liebe ist die Schönheit.

Wie wir daher einem erwachsenen seiner Menschheit frohen Volke die Schönheit und deren leibliches Werkzeug, die Kunst, unentbehrlich finden, also werden wir auch umgekehrt aus dem Dasein der schönen Kunst auf eine menschliche Größe sowohl im einzelnen Menschen als in seinem Volke schließen. Demnach ist es ungerecht und unrichtig, den hohen Künstler hoher Menschheit ledig zu glauben, noch ungerechter, ein ganzes Volk. So urtheilte Rom über Griechenland, zum Zeichen daß es nicht wußte die Geister zu wägen. Innerhalb seines Volksthumes, auf seiner Menschheitsstufe, als Erstling der Freiheit aus dem dunklen Morgenlande hervortretend, so war der Grieche sittlich auf seiner Bahn, und hat diese edle Natursittlichkeit abgebildet in den herrlichsten Werken. Alle schlimmen Seiten des griechischen Characters (deren Uebermaaß dazu noch einer späten Zeit nach der Kunst- und Staatsblüthe angehört), wie weit sie auch von unserer Sittlichkeit abliegen, verhüllen doch nicht die ursprüngliche Reinheit des selbständig gewordenen Geistes, der sich der Naturgewalt zu entringen strebt, mit der Fessel dennoch heiter spielend, geistiger als das Morgenland, kindlicher als der Römer. Diesem sind dagegen andere Stoffe der Arbeit gegeben, Sitte Leben und Kunst von härterer Färbung, um das Werkzeug zu werden zur Verbreitung jenes morgenröthlichen Lichtes, das ihm von Osten ge-

schienen. Des Römers practischer Ernst äußert sich unzufrieden über des Griechen sittlichen Leichtsinn; doch ist jener nicht sittlicher als dieser, nur äußerlich folgerechter. Es wäre nicht unmöglich, der gewöhnlichen Ansicht entgegen die Werthschätzung alles Menschlichen von der Seite der Schönheit her zu beginnen, und das schönheitslose sittliche Volk dem sittenlosen schönheitliebenden unterzuordnen; aber dieser Fall ist in nackter Reinheit nirgend zu finden, und wo es so scheint (Holland, America &c.), da sind andere Erklärungsgründe genug, welche den innigsten Zusammenhang von Sitte Kunst und Schönheit auf's Neue bestätigen. So ist z. B. Holland, so lange es im Vaterhause wohnte, nicht kunstlos gewesen; seit es das Vaterhaus verlassen, ist sein flüchtiger Schein politischer Größe bald vorüber geflogen, später aber kein neues Leben in Staat und Sitte, noch minder in Kunst und Schönheit erblüht, sondern nur *matte* Abschattungen anderer Blüthen statt ureigner selbsterworbener Schönheit bei diesen unseren entfremdeten Brüdern erschienen. America ist aber der Jüngling, der Sitte und Vaterland noch sucht, und lange nicht so zum Abschluß gebracht hat, um schon ein Spiegelbild menschlicher Schöne neu zu schaffen. Und endlich — was auch unserem Volke an gegenwärtiger Größe fehle — erkennen wir's doch aufrichtiger als selbst unsere Feinde! — immer wird unsere Kunst Gewähr und Abbild bleiben unserer sittlichen Erwerbnisse, deren Größe keines anderen Wettstreit scheuet.

Man sieht aus dem Vorigen auch, was von der Behauptung zu halten sei: es finde sich zuweilen natürlicher Schönheitstrieb ohne schöne Kunst, und die schöne Kunst sei zuweilen ohne natürliche oder nationale Begabung. Wie unglaublich würde es uns klingen, wenn uns Jemand erzählen wollte, bei Chinesen oder Mongolen sei ein Raphael erstanden, oder in Lappland ein Beethoven; dennoch behauptet man Aehnliches, wenn man z. B. sagt, der Ungar, der Böhme, der Russe habe viel Volksmusik und Freude an Tönen bei geringer Ausbildung der Kunst, und der Deutsche dagegen, der eifrige

Contrapunctiste, stehe jenen Völkern an ursprünglicher Begabung nach. Denn jene ungarischen und russischen Melodien, die man oft als Beleg anführen hört, sind eintönig und arm, die deutschen Volkslieder reich an innerer Schönheit; wo sich aber in Ton und Wort etwas Schöneres erhalten hat unter jenen slavischen Völkern, da sind es Nachklänge besserer Zeiten, wie bei den aus Slaven und Deutschen gemischten Böhmen, nicht minder auch bei den Polen. Eine hohe Kunst im Großen ist unmöglich, wo sie nicht im Volksgeiste Geburt und Stütze findet. Darum ist Deutschland und Italien die Heimath der Tonkunst, weil beide Völker schon vor der Kunst in sich einen Schatz getragen, dergleichen kein anderes jemals aufgewiesen an Lust und Schmerz, an Hoheit und Tiefsinn. Was uns dagegen von anderen Völkern bisher bekannt geworden, sei es in Volksweisen oder in künstlerisch gebildeten Werken, ist nicht geeignet, den Vorzug zu erschüttern, den wir jenen beiden gegeben. — Desgleichen wird auch kein unschönes Volk einen Maler hervorbringen, noch die plastischen Künste erblühen, wo keine Freude an menschlicher Schönheit ist.

Fragen wir nun weiter, welche besondere Anwendung das bisher Gefundene auf die einzelnen Künste habe, so ist die Antwort schwierig wegen der doppelten Betrachtung der Völker- und Bildungsstufen einerseits, und der Künste anderseits, welche beide voran gehen müßten, ehe die sittlichen Verhältnisse einzelner Künste historisch zu erweisen möglich wäre. Da unsere Hauptabsicht auf die Musik gerichtet ist, so dürfen wir der übrigen Künste vorübergehend gedenken. Göthe bemerkt einmal, der Maler, der Architect ꝛc. müsse gleich von Anfang malerisch, architectonisch denken, nicht erst aus verständiger Sprache in die Kunstgestalt übersetzen. So gewiß dieser Satz von allen Künsten und Künstlern gilt, so bringt er uns doch hier neue Schwierigkeit: er scheint nämlich die allgemeine Bedeutung der Kunstperiode mit ihrer sittlichen Nothwendigkeit in das Bewußtsein des Einzelnen zu legen; denn wenn die Kunst der Ausdruck eines großen menschlichen Zeit-

bedürfnisses ist, so scheint es dürfe sie minder an die Zufälligkeit des Individuums geknüpft erscheinen. Die Lösung beruht in dem bereits erwähnten historischen Resultate, daß nämlich kein Maler anders als im malerischen Volke und in malerischer Zeit erstehen kann und bisher erstanden ist: dafür spricht die wirkliche Erfahrung und die logische Nothwendigkeit, indem keine Kunst gedeihen kann wo sie nicht empfangen wird, kein Lied erklingt, wenn es nicht widerklingt. — Die andere Frage nach der Nothwendigkeit dieser Kunst in dieser Zeit ist nur durch eine Gesammtgeschichte aller Künste zu beantworten, und unseren dürftigen Kenntnissen unlösbar. Nur so viel haben wir beobachten können, daß das architectonische Ideal (die architectonische Kunstperiode. Vgl. Hegels ideal-historischen Gang) einfache, große, harte Menschen und Völker voraussetzt, das plastische, individuell bewegliche, frei regsame, fröhlich menschliche Entwickelung; das malerische Ideal, dem vorigen verwandt doch es überragend, fordert innigere Lebensanschauungen und zartere Erlebnisse; das musicalische endlich die tiefsten Geheimnisse des Herzens: die Poesie, jene alle umfassend, hat in sich das ganze Leben eines Volkes in Höhe und Breite, dem Bewußtsein geöffnet, in vorstellender Schönheit wiedererzeugt.

Während sonst die Geschichte mit sicherer Hand die Pforten selbst zu den dunkleren Regionen der Menschheit öffnet, läßt sie uns hier im Stich: kaum wagen wir für die Zukunft eine so vollendete Kunstgeschichte zu ahnen, wie die hier erwünschte. Darum wenden wir uns wieder der inneren Betrachtung zu, um wenigstens unserer Kunst ihre besondere sittliche Stellung zu ermitteln. Wenn nämlich alle Kunst, wie wir uns überzeugt haben, vollkommen durchlebte Gestalten des Menschlichen darzustellen hat, so entsteht die Frage, wie das der Musik insbesondere möglich sei namentlich in Bezug auf das geschichtlich-sittliche Leben. Daß sie überhaupt fähig sei, Bestimmtes auszudrücken, nennen wir dieses Bestimmte nun Gefühle oder Ideen, dessen sind wir gewiß geworden allen philosophischen

Zweifeln gegenüber; aber es bedarf eines näheren Nachweises ihrer Wirksamkeit, um diese letzte Frage zu lösen.

Die Behauptung, daß Friedrich der Große der deutschen Poesie einen neuen belebenden Gehalt gegeben habe, ist seit Göthe's Jugendwort wie eine geschichtliche Wahrheit hingenommen, und mit Recht, wenn man sie nicht reell sondern ideal faßt, wie der große Dichter sie meinte. Nicht der große König selbst, nicht seine Thaten noch sein Reich und seine Zeit sind unmitelbarer Stoff der Dichtung geworden außer bei den schwächeren Dichterlingen der Zeit; aber sein geistiger Schwung belebte das deutsche Volk, daß es seiner Kraft und Hoheit bewußt ward. Eben so in der Musik, die auch hier wieder den Geist der Kunst am reinsten spiegelt: nicht die positive Größe irgend eines gegenwärtigen Menschen oder Dinges ist es, was in ihre Gestalten eingeht, sondern der Ausdruck des Lebens, welchen die Zeit bringt, gehört ihr an.*) Der Glanz der alten Kirche, die Wehmuth christlicher Empfindung, die Innigkeit und Glaubenskraft der neuen Kirche, die kecke Lust der er-

*) Zuweilen jedoch tritt die Kunst auch in ein gegensätzliches Verhältniß zum Leben, womit indeß jener Satz von ihrer Abbildlichkeit nicht widerlegt, sondern nur modificirt wird. Wenn die Pariser während des Terrorismus Wohlgefallen fanden an idyllischen Schauspielen, wenn Napoleon die mildeste weichlichste Musik vorzog, wenn der comische Schauspieler hypochonder, der tragische übermüthig heiter von Natur ist: so erhellt aus diesen im Kunstleben weitverbreiteten Gegensätzlichkeiten nur dieses, daß die Kunst mit Leben und Sitte nicht eins und dasselbe ist, sondern ein Verhältniß zu beiden hat als selbständige Gewalt, in der Wurzel mit beiden verbunden, in der Erscheinung vorübergehend feindlich, polarisirt wirkend. Der Held, dem weichliche Lieder über Alles gefallen, erkennt im Schönheitsleben die milde Seite, die ihm als Thätigem fehlt — so der Schauspieler, der Dichter, der scheinbar Fremdes darstellend wirkt; das Volk, das in der furchtbarsten Auflösung aller Sitte am Süßen Zärtlichen Wohlgefallen findet, genießt der Erinnerung an menschliche Zustände, die dem seinen fehlen. Wohl mag man hieraus die Neigung der Altrömer zur Comödie erklären, während den Griechen allein die ächte Tragödie aufgegangen war. Diese Gegensätzlichkeit jedoch ist mehr formaler Natur: in der augenblicklichen Erscheinung der Kunst — comisch, tragisch, humoristisch, idyllisch — offenbaren sich solche bewegte Polarisationen, welche vorübergehend Kunst und Leben in Gegensatz bringen: Stoff und Gehalt dagegen werden innerhalb dieser Gegensätze erhalten, und kein Stofflich-Fremdes wird in irgend einer wahren Kunstgestalt einem Volke aufgedrungen werden können. In allen plautinischen Zoten ist doch immerfort römischer Lebensgehalt sichtbar, wie in florianschen Idyllen französische Rhetorik.

starkten Weltlichkeit klingen wieder in den Gebilden des Tones, und dieß auf eine Weise, die jeder anderen Kunst unerreichbar ist.

Der Ton ist ein Bild persönlichen Lebens, der höchsten Concentrirung des Lebens überhaupt; im Tone erscheint das Ich, die Persönlichkeit des Lebendigen selber. In dem ewigen Schwinden der Gestalten, dem Ringen des Lebens zum Tode hin, dem rastlos verzehrenden Walten der Zeit ist kein Friede, kein Trost, kein Wirkliches, das dem Strome widerstände als die ewige Persönlichkeit. Sie wird ihr selbst inne im Bewußtsein des Lebens, dieses gestaltet sich zu That und Ruhe, doch beide wieder nur als schwindende Glieder endlosen Vernichtens. Das ist die Trostlosigkeit der Zeit, die Qual des Endlichen, die eine hochpoetische Sage*) wundervoll schildert an dem morgenländischen Heiligen, der sein Lebenlang rastlos gequält von der Flucht des Irdischen in Wahnsinn fiel und an dem Rade der Zeit schmerzlich wahnwitzig drehete, so lange unablässig, bis dem Einsamen der erste Ton in die Wüste klang: da war der Irrende erlöset von seinem Wahne, das Rad verschwunden, die Zeit erfüllt. — Der Ton ist die erfüllte Zeit; in ihm ist das ewige Schwinden dargestellt, die Flucht des Daseins, aber nicht mehr als reines Schwinden, sondern als lebengewordenes, gestaltiges Verrinnen; diese verrinnenden Gestalten sind die süßschmerzliche Lust des Tonlebens, sehnend erfüllt, fliehend gebannt zu reinstem Lebensgenusse; jene ewige Flucht ist ewig trostlos so lange, bis sie selbst Gegenstand der Schönheit wird, sich selbst verklärt. — Seiner Persönlichkeit inne zu werden, mit ihr die hohen Gestalten des Lebens wieder erzeugen, in ihr sie erneut zu empfinden ist die Aufgabe, welche der Tonkunst vor allen übrigen zufällt. Sie ist als solche ein wahrer Eingang in's Heiligthum, Geselligkeit und Kirche bindend, und selbst das religiöse Leben erhöhend über alle dogmatische

*) Tieck: Phantasien eines kunstliebenden Klosterbruders v. Wackenroder.

Befangenheit. Ist ein Urchristenthum, eine rein menschliche innerste Erfassung der göttlichen Geschichte heute noch möglich, so ruht sie, außer dem heiligen Worte selber, nirgend als im Reich der Töne. — Aber auch den näheren menschlichen Erscheinungen geht sie nach, und hebt nach dem Grundgesetz aller Künste die ächten Gestalten des gegenwärtig vollendeten Volkslebens in ihren Gebilden fast so gut wie die Poesie es thut: wir erkennen den Geist und die Frucht der Zeit in Mozarts zärtlicher Schwärmerei, in Beethovens sittlichem Kampfe, in Bachs männlicher Tiefe — auch das neueste berliner Christenthum, äußerlich historisch schimmernd, innerlich welk paraphrasirt, spiegelt sich ab in modernen Kirchentönen, wie sich reine offne Weltlichkeit und practische Noth, auch wohl skeptische Zerfahrenheit und Blasirtheit in anderen neuesten Tondichtern darstellt: beide brauchen wir nicht zu nennen, da sie unter aller Augen in hellem Sonnenlichte wandeln.

Wir fragen nun nicht mehr: „was nützt" — sondern „wie nothwendig ist" diese innerste Aussprache des Lebens, dieß Seufzen oder Jauchzen des Herzens? Nothwendig ist sie als letzte Schönheit, als Kunst der seligen Versöhntheit. In diesem Sinne ist die Tonkunst über allen anderen Künsten, indem sie, nicht begnügt Vollkommenheit äußerlich zu zeigen, die Schönheit des bewegten Herzens öffnet und diese schöne Bewegung selbst im Hörer entzündet. Sie ist ihrer Eigenthümlichkeit gemäß nicht bloß festes Kunstwerk, sondern lebendes sich entwickelndes; darum ist ihre Bestimmung, die ewige Persönlichkeit zu zeigen und zu wecken. Während die plastischen Künste am Stoffe haftend der nothwendigen Berührung des Ich entbehren, und die Poesie außer der Schönheitsfülle noch einen wirklichen Inhalt hat, der den dunklen Leib der Idee ausmacht: so ist die Kunst der Töne die freieste der Wirklichkeit fernste, und braucht keinen besseren Inhalt als die Bewegung des Lebens selbst. Wem aber dieses ein Kleines scheint, und des Menschen Herz, Gottes Wiederschein, ein verächtlich

BAYERISCHE STAATS- BIBLIOTHEK MUENCHEN

Ding, der möchte wohl auch in anderen Künsten und Wirklichkeiten nur den erdigen Theil erjagen statt des feurigen;

Denn alle Luft strebt Feu'r zu werden
Und alles Wasser neigt zur Erden . . .

Dagegen der uralte Durchdenker des Weltalls mit nicht minderem Rechte, als jene den Tod, so er das Leben verkündete, da ihm zuerst die Harmonie der Sphären erklang. Und sei es ein Bild, ein Gleichniß — wir verhüllte Seelen kommen wir je im Denken höher empor? — auch in diesem Gleichnisse liegt die Wahrheit des Gedankens von der erfüllten lebengewordenen Zeit, an der auch die himmlischen Körper Theil haben, sehnend und liebend, berührend und fliehend einander mit ewigen unserem Ohr unvernehmlichen Tonwellen und Meeren. – Kindlicher als Pythagoras, doch nicht schlechter als er, sprach der fromme evangelische Cantor, der auch im Himmel eine „selige süße Musicam ohn' alles Falschgreifen" weissagete. Sonderbar! Von keinem Maler und Architecten ist ein ähnliches Uebergreifen in's Jenseits bekannt, während bei Tonkünstlern die antiquae imitamina vitae so unausreißlich festsitzen, daß sie ohne Musik auch keine Seligkeit im Himmel glauben mögen. Woher diese Zähigkeit, im Diesseits das Jenseits zu haben, in jenem dieses nachzubilden? Ist's Einfalt oder Tiefe? — Wir wagen nicht, die Tonkunst noch mehr, als es im Vorigen bereits geschehen, in Schutz zu nehmen, verletzen auch Niemanden, der sie nicht empfindet — suche er andere Bahnen der Seelengenüge, wo er sie entdecke! Aber unsere Kunst ist vor allen, das sollten die vorigen Blätter darthun, die fröhliche und heilige Kunst, die Schönheit des Lebens und der unendlichen Bewegung, die reinste aller Künste, im Schwindenden stetig, im Verrinnenden ewig. Könnten wir solche heilige Schönheit lehren, sie verbreiten durch das Schwert des Glaubens, einträufeln mit dem Thau der Liebe! Es wäre eines Lebens werth.

BAYERISCHE STAATS-BIBLIOTHEK MUENCHEN

Buchbinder-Lehrwerkstätte
Nikolausheim
Dürrlauingen bei Günz[illegible]

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Krüger, Eduard,

Beiträge für Leben und Wissenschaft der Tonkunst

Leipzig 1847

Mus.th. 1822
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10598850-4